



CARNAVAL, CARNAVALIZAÇÃO E DISCURSOS DE REPRESENTAÇÃO NEGRA
NO BRASIL NA CONSTRUÇÃO ESTÉTICA E NARRATIVA DO FILME 'XICA DA
SILVA'

CARNIVAL, CARNIVALIZATION AND DISCOURSES OF BLACK
REPRESENTATION IN BRAZIL IN THE AESTHETIC AND NARRATIVE
CONSTRUCTION OF 'XICA DA SILVA'

Mariana Queen Ifeyinweze Nwabasili

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

mariana.nwabasili@usp.br

Resumo

Este artigo propõe uma análise do filme "Xica da Silva" (Cacá Diegues, 1976) e de seu contexto de criação, considerando a influência das literaturas brasileiras ficcional e científica sobre relações raciais e de gênero, do carnaval brasileiro e das representações da escravidão negra no Brasil na construção do argumento, roteiro e narrativa audiovisual do filme feita pelos autores Cacá Diegues (direção, argumento e roteiro) e João Felício dos Santos (argumento e roteiro). Propomos também analisar, de forma mais aprofundada do que comumente feito, a relação entre essas instâncias da cultura brasileira e a histórica construção do lugar social de mulher negra no Brasil, as escolhas estéticas e narrativas do filme "Xica da Silva" mediadas por essa relação e as possibilidades de análise disso à luz do conceito de carnavalização conforme investigado pelo semiótico russo Mikhail Bakhtin.

Palavras chave: carnaval; carnavalização; Xica da Silva; mulher negra

Abstract

This article proposes an analysis of the film Xica da Silva (Cacá Diegues, 1976) and its context of creation, considering the influence of fictional and scientific Brazilian literature on racial and gender relations, Brazilian carnival and representations of black slavery in Brazil in the construction of the script and audiovisual narrative of the film made by the authors Cacá Diegues (direction and script) and João Felício dos Santos (script). We also propose to analyze, in a deeper way than usually has been done, the relationship between these instances of Brazilian culture and the construction of the social place of black women in Brazil, the aesthetic and narrative choices of the film Xica da Silva mediated by this relationship and the possibilities for analyzing all of this from the concept of carnivalization as investigated by the Russian semiotician Mikhail Bakhtin.

Keywords: carnival; carnivalization; Xica da Silva; black woman

1. Introdução

O filme e o livro *Xica da Silva* são baseados na vida da personagem histórica Francisca da Silva de Oliveira (1731/35-1796), a Chica da Silva¹, negra escravizada, mas liberta em 1753, que subverteu as hierarquias da sociedade de sua época ao manter um relacionamento amoroso com o contratador de diamantes João Fernandes de Oliveira, homem branco e de origem portuguesa. Oliveira foi uma das pessoas mais poderosas da colônia portuguesa na América entre 1753 e 1771, ao administrar, com exclusividade e durante longo período, a coleta de diamantes no Arraial do Tijuco, atual região de Diamantina no estado de Minas Gerais.

Ao contrário do que comumente se imagina, o filme “Xica da Silva” não é uma adaptação literária feita com base no livro homônimo escrito por João Felício dos Santos. O que aconteceu foi, na verdade, uma espécie de adaptação do filme para a literatura.

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

Sendo assim, a personagem do filme está contida no livro e vice-versa. Para nós, portanto, o filme e o livro *Xica da Silva* compõem um objeto híbrido. A partir disso, percebemos que falar do filme e do livro *Xica da Silva* e da personagem protagonista neles representada não é só falar das obras cinematográfica e literária em si, mas é também discorrer e investigar os vários enunciados, representações históricas, ficcionais e estéticas relacionadas à personagem histórica Chica da Silva datados de antes de 1976 que se aglutinaram ao filme e ao livro a partir de influências e incorporações diretas, indiretas e subversivas, como demonstraremos ao longo deste artigo.

¹ Durante toda esta exposição, a personagem histórica Chica da Silva será designada com “CH” (como em “Chica” da Silva), enquanto a personagem fictícia será designada com “X” (como em “Xica” da Silva), pois, como escreve Mariza de Carvalho Soares no artigo “As três faces de Xica” presente no livro “A história vai ao cinema - Vinte filmes brasileiros comentados por historiadores” (SOARES; FERREIRA, 2008), “é com ‘X’ usado no século XVIII, um arcaísmo ortográfico, que o filme escreve Xica” (SOARES; FERREIRA, 2008: p. 63). Já segundo Liv Sovik, é o carnavalesco Arlindo Rodrigues que sugere, em 1963, a transformação do nome “Chica da Silva” para “Xica da Silva” (SOVIK, 2014), grafia mantida por Cacá Diegues e João Felício dos Santos nos títulos do filme e do livro de 1976.

Ao nosso ver, essas influências e incorporações se deram por meio de referências e vivências dos próprios autores para criar o filme e o livro. Ou seja, escolhas voluntárias e também mediações discursivas, sociais, históricas e culturais conduziram² as formas como os autores Cacá Diegues e João Felício dos Santos produziram, construíram, deram a ver suas *Xicas da Silva* de 1976, valendo-se para isso, inclusive, de obras, manifestações e discursos científicos, culturais e artísticos vinculados a uma história e cultura brasileira mais ampla quanto a relações raciais e de gênero historicamente estabelecidas em nosso território.

A partir disso, propomos neste artigo uma análise do filme *Xica da Silva* (Cacá Diegues, 1976) e de seu contexto de criação, considerando a influência das literaturas brasileiras ficcional e científica sobre relações raciais e de gênero, do carnaval brasileiro e das representações da escravidão negra no Brasil na construção do argumento, roteiro e narrativa audiovisual do filme feita pelos autores Cacá Diegues e João Felício dos Santos. Propomos também analisar, de forma mais aprofundada do que comumente feito, a relação entre essas instâncias da cultura brasileira e a histórica construção do lugar social de mulher negra no Brasil³, as escolhas estéticas e narrativas do filme “Xica da Silva” mediadas por essa relação e as possibilidades de análise disso tudo à luz do conceito de carnavalização conforme investigado pelo semiótico russo Mikhail Bakhtin.

2. Sexualização de Xica como mediação para além de mera escolha

A partir do que teoriza Jesús Martín-Barbero, entendemos que a mediação cultural, como característica dos produtos midiáticos criados por nós, seres simbólicos, faz com que na estrutura e no conteúdo desses produtos nossas marcas e “vícios” sociais e culturais apareçam. Mais do que isso, nossas marcas e “vícios” sociais e culturais estruturam esses produtos midiáticos e são elementos que tornam esses produtos reconhecíveis, inteligíveis por nós mesmos.

² A partir de resgates da conceituação de *mediação*, com base nos escritos de Raymond Williams; Martín-Barbero; Marcondes Filho e Roger Silverstone, em Serelle (2016). Serelle aponta ainda a tradução como um exemplo marcante de mediação.

³ Para entender o que estamos aqui chamando de “histórica construção do lugar social de mulher negra no Brasil”, para além do que analisaremos mais adiante neste artigo quanto ao imaginário sobre a sexualidade dessa mulher histórica e socialmente construída como negra em nosso território, recomendamos as leituras dos artigos “A mulher negra no mercado de trabalho” de Beatriz Nascimento, e “Racismo e sexismo na cultura brasileira” de Lélia Gonzalez.

Segundo Martín-Barbero, Walter Benjamin “foi o pioneiro a vislumbrar a *mediação fundamental* que permite pensar historicamente a relação da transformação nas condições de produção com as mudanças no espaço da cultura, isto é, as transformações do *sensorium* dos modos de percepção, da experiência social” (MARTÍN-BARBERO, 1997: p. 72). O autor classifica seu conceito específico de “mediações culturais” como “articulações entre práticas de comunicação” (MARTÍN-BARBERO, 1997: p. 17) relacionadas a movimentos e interações sociais. Em entrevista, explica melhor o conceito e sua criação:

O que eu comecei a chamar de mediação eram aqueles espaços, aquelas formas de comunicação que estavam entre a pessoa que ouvia o rádio e o que era dito no rádio [...] Mediação significava que entre estímulo e resposta há um espesso espaço de crenças, costumes, sonhos, medos, tudo o que configura a cultura cotidiana [...] tentar medir a importância dos meios em si mesmos, sem levar em conta toda essa bagagem de mundo, da vida, da gente, é estar falsificando a vida para que caiba no modelo dos estudos dos meios [...] os meios influenciam, mas conforme o que as pessoas esperam dele, conforme o que elas pedem aos meios [...] (MARTÍN-BARBERO, 2000: p. 154-155).

A partir disso, pensaremos primeiro nas escolhas narrativas e nas imagens do filme *Xica da Silva* como evidências e/ou resultados não só de escolhas feitas totalmente consciente e voluntariamente pelos autores, mas também como evidências e/ou resultados de processos de mediações políticas, sociais e culturais que consideram os próprios contextos de vivência dos autores Cacá Diegues e João Felício dos Santos na época da produção da obra como parte de uma *história longa* e específica do Brasil com relação a construções discursivas, culturais e representações sociais vinculadas a questões de raça e gênero, mais especificamente com relação à histórica construção do lugar social de mulher negra no Brasil e o imaginário social relacionado a ele, criado a partir dele.

Desde o século XIX, temos a constatação da representação ficcional de Chica da Silva por meio de diversos e diferentes sistemas de linguagem e gêneros discursivos. As criações do filme e do livro *Xica da Silva* têm como referência direta a obra *Memórias do Distrito Diamantino*, lançada em 1868 e escrita por Joaquim Felício dos Santos (1828~1895), jurista, jornalista e tio-bisavô do aqui já mencionado João Felício dos Santos.

O livro *Memórias do Distrito Diamantino* é a primeira obra a mencionar a personagem histórica Chica da Silva na historiografia e literatura nacionais, e traz uma apresentação carregada descrições sobre a suposta aparência de Chica da Silva:

Tinha as feições grosseiras, alta, corpulenta, trazia a cabeça raspada e coberta com uma cabeleira anelada em cachos pendentes, como então se usava; não possuía graças, não

possuía beleza, não possuía espírito, não tivera educação, não possuía atrativo algum, que pudesse justificar uma forte paixão (SANTOS, 1976: p. 124).

Em contraste à forma como Chica da Silva é mostrada em *Memórias do Distrito Diamantino* está a representação da personagem no filme de 1976. No longa-metragem, Xica da Silva é construída e representada como sendo uma mulher negra sexualmente atraente para os homens brancos (e negros também) e detentora de um apetite sexual natural e selvagem reiterado pelo cacoete “tá me dando uma zoeira”, que a personagem repete sempre antes de ter relações sexuais. Tais relações não são materializadas em imagens no filme, mas se fazem presentes por meio do som de gritos dos homens que se deitam com Xica da Silva na obra.

Ao transformarem a “não atraente”, de “feições grosseiras” e “sem graça” Chica da Silva de Joaquim Felício dos Santos na atraente e insaciável (sexualmente falando) Xica da Silva do filme, João Felício dos Santos e Cacá Diegues, segundo Furtado (2009), enfatizaram uma dita “sensualidade da mulher negra” brasileira e, junto a isso, construíram “um mito que se ajustava ao imaginário coletivo da época” (FURTADO, 2009: p. 282) de criação do filme.

Mas, além de pressupor uma natural “sensualidade da mulher negra” brasileira, o que seria e como teria se constituído esse “imaginário da época” tido por nós como possível mediador da forma de construção e representação da Xica da Silva do filme?

Nossa hipótese é de que as significações associadas e introjetadas aos corpos-signos⁴ das mulheres negras representadas nas artes brasileiras ao longo dos séculos XIX e XX, como as obras artísticas sobre Chica da Silva, remetem também a dinâmicas das relações sociais, raciais e de gênero (incluindo aspectos sexuais) estabelecidas no país desde o período colonial marcado pela escravização de indígenas e negros.

Uma observação do ideário científico-intelectual do século XX mostra que as mulheres negras e “mulatas” sensuais antecessoras de Xica da Silva na literatura brasileira⁵ escritas por

⁴ Pensando na história do Brasil (das Américas, na verdade), os corpos femininos negros representados nas ficções e na realidade vivida por nós, de alguma forma, carregam em si significados acumulados e associados a eles historicamente, que remetem para um tempo fora deles, um tempo não contemporâneo, um passado que lhes atribuiu, e ainda atribui, determinados significados. Por isso, pensamos os corpos humanos, com seus fenótipos variados e diferenças biológicas ideologicamente valoradas e hierarquizadas, como signos.

⁵ Historicamente, tivemos diferentes representações de mulheres negras construídas como “naturalmente” sensuais e sexualizadas na literatura brasileira. Dentre aquelas que cogitamos poderem ter sido referência direta e/ou mediação para a construção das Xicas da Silva de João Felício dos Santos e Cacá Diegues, estão: a atraente personagem “mulata” Vidinha do livro *Memórias de um Sargento de Milícias* (1852-1853), escrito por Manuel Antônio de Almeida (1830-1861); a Escrava Isaura (1875), personagem-título do romance regionalista escrito por Bernardo Guimarães (1825-1884), que traz como protagonista uma escravizada embranquecida, que, ao “ganhar cor”, ganha irresistível atratividade física; Rita Baiana, mulher negra irreverente e atraente, que tem um relacionamento

homens (brancos, vale dizer) têm razão de terem sido criadas em suas respectivas épocas devido ao naturalismo, surgido no final do século XIX e reconhecido pela incorporação na literatura da concepção científica de “determinação das ações humanas pelo meio, pela hereditariedade e pelo momento” (FIORIN, 2006, p. 28), e também devido ao período literário modernista.

Considerando o modernismo, vale dizer que muito provavelmente obras de nossa literatura e teledramaturgia foram influenciadas pelo discurso antirracista cristalizado nos anos de 1920 e 1930 por Gilberto Freyre, autor do livro *Casa Grande e Senzala* de 1933, e também na Semana de Arte Moderna de 1922, que, já naquela época, fundam uma nova ideia de Brasil e de povo brasileiro, partindo da incorporação simbólica do negro ao ideal de povo em nosso território.

Discordando e complexificando a ideia de democracia racial decorrente de uma miscigenação brasileira cordial e consentida conforme descrita por Gilberto Freyre⁶, Lélia Gonzalez (2019) e Darcy Ribeiro (2006) problematizam as formas de relações sexuais dos senhores brancos com as escravizadas negras no Brasil Colonial, que teriam se originado devido à escassez de mulheres brancas europeias em solos tropicais.

Enquanto para Gonzalez (2019) a miscigenação brasileira era, na verdade, resultado do estupro e da violência sexual sofrida por escravizadas negras por parte de uma minoria dominante branca; para Ribeiro, as origens das relações sexuais inter-raciais no Brasil, considerando a relação entre homens brancos e mulheres negras e indígenas, mostraram que o “português de ontem e o brasileiro de classe dominante de hoje” diferenciam as suas relações sexuais de duas formas: uma considerando “as relações dentro de seu círculo social” e outra considerando as relações “para com gente das camadas mais pobres” (RIBEIRO, 2006). Segundo Ribeiro, esses casos se particularizam “pela desenvoltura no estabelecimento de relações sexuais do homem com a mulher de condição social inferior movida pelo puro interesse sexual,

estabelecido e de caráter abusivo com um homem branco na obra *O Cortiço*, livro de 1890 criado por Aloísio de Azevedo (1857-1913) e adaptado para o cinema em obra homônima de 1978 sob a direção de Francisco Ramalho Jr.. Depois, já no século XX, chama-nos a atenção a publicação da obra *Gabriela*, em 1958, criada pelo principal escritor sobre a mestiçagem e os mestiços brasileiros, Jorge Amado (1912-2001), e adaptada na mídia audiovisual de massa do país por meio de telenovela da TV Tupi em 1960 e pela Rede Globo em telenovela de 1975 e em minissérie de 2012.

⁶ Sobre isso e nos fazendo lembrar do “conceito” de Luso-tropicalismo criado por Freyre, escreve Raquel Barreto na introdução da obra *Lélia Gonzalez - Primavera para as rosas negras* (2019): “Freyre atribuía uma suposta superioridade ao colonizador português que mantinha contatos e ‘relações’ com povos colonizados [...] o colonizador português se definiria por seu caráter benevolente e isento de preconceitos, que lhe permitiu ‘manter relações íntimas e consensuais’ com mulheres negras escravizadas e indígenas” (GONZALEZ, 2019: p. 21).

geralmente despido de qualquer vínculo romântico”, conferindo “relações sexuais em circunstâncias desiguais” (RIBEIRO, 2006).

Por mais que, conforme escreve Gonzalez citando Heleieth Saffioti, em algum grau, como no caso das concubinas forras⁷, a mulher negra no Brasil Colonial acabasse por se converter em uma espécie de “prestadora de serviços sexuais” e ao mesmo tempo em um “instrumento inconsciente que, paulatinamente, minava a ordem estabelecida, quer na sua dimensão econômica, quer na sua dimensão familiar” (GONZALEZ apud SAFFIOTI, 2019: p. 198), para nós fica evidente que, historicamente, as relações mantidas dentro dessas dinâmicas de relações (necessária ou primeiramente) sexuais sedimentaram significações e valores específicos sobre os corpos-signos das mulheres negras reais refletidos e refratados em suas traduções e representações ficcionais; ou seja, mediam as formas ordenadoras de ver e dar a ver tais corpos em circulação na realidade vivida por nós e, conseqüentemente, nas traduções do real feitas em produções ficcionais em diferentes sistemas de linguagem.

Sendo assim, consideramos vir também daí, desse imaginário histórico-social-cultural-científico como herança enunciativa-discursiva das relações raciais e de gênero no Brasil, as históricas formas de construção/representação de personagens mulheres negras “naturalmente” sensuais e sexualizadas na literatura brasileira e os destaques que João Felício dos Santos e Cacá Diegues dão a uma natural e selvagem sexualidade de Xica da Silva no filme de 1976.

3. Influências deliberadamente escolhidas: o carnaval de 1963

Depois da publicação de *Memórias do Distrito Diamantino*, Cecília Meireles publica poemas sobre Chica da Silva no livro *Romanceiro da Inconfidência* lançado em 1953. Em 1959, ocorre a transposição da personagem histórica para o teatro, por meio da obra *O tesouro de Chica da Silva* de Antônio Callado.

Em 1963, “Xica da Silva” é o tema do samba-enredo da Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro que se torna campeã do carnaval do Rio de Janeiro naquele ano. Por pelo menos uma hora, a história de Chica da Silva passou diante do olhar de quem esteve nas arquibancadas

⁷ Após serem libertadas devido à “relação diferenciada” (posto que também sexual e muitas vezes forçada) que mantinham com seus senhores, as chamadas concubinas forras podiam e procuravam adquirir bens, escravizados e imóveis. Além disso, uma vez livres, após a morte de seus “senhores-parceiros”, elas viam diminuir o estigma da cor, que era ainda mais forte durante a escravidão negra, “tanto no que dizia respeito a elas próprias como, sobretudo, aos seus descendentes ‘mulatos’” (FURTADO, 2009: p. 108).

do desfile do carnaval carioca de 1963 na avenida Presidente Vargas e misturou imaginário, história real e realidade na materialidade de um mundo então em festa.

O feito está relacionado especificamente às históricas inovações propostas pela Salgueiro na contracorrente da “submissão das escolas [de samba] ao show business da época, e à submissão a censuras políticas já vencidas” (SOVIK, 2014: p. 243). Nesse contexto, a escola achava que o popular do carnaval deveria ser “outra coisa, ligada a outras tradições, outros temas, à negritude” (SOVIK, 2014: p. 243). A postura deu origem a um “efeito Salgueiro” com relação à expansão de temáticas negras em sambas-enredo e em outras expressões artísticas em anos posteriores⁸.

Aliás, é importante destacar que o escritor João Felício dos Santos atuou como compositor de sambas-enredo junto a escolas de samba nas décadas de 1960 e 1970⁹, e que o cineasta Cacá Diegues estava entre as pessoas que assistiram ao desfile da Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro em 1963 a partir das arquibancadas da avenida Presidente Vargas no Rio. Diegues afirma, inclusive, que o desfile o inspirou a fazer o filme *Xica da Silva*¹⁰, com o mesmo nome do enredo, mais de uma década depois (SOVIK, 2014; FERREIRA, 2014).

Portanto, o samba-enredo e o desfile da Salgueiro em 1963 foram fundamentais para a criação do filme e para o enaltecimento de um caráter (discursivo e estético, ao nosso ver) extravagante, carnavalesco, debochado e popular da personalidade da Xica da Silva do filme de 1976.

⁸ Liv Sovik destaca que a Salgueiro, por meio da rede de contatos do carnavalesco Fernando Pamplona, teve influência, por exemplo, no projeto artístico e social do Teatro Experimental do Negro, criado por Abdias do Nascimento em 1948 (SOVIK, 2014: p. 247).

⁹ Escrevemos em nossa dissertação que “foi João Felício dos Santos quem apresentou Albin a Carlinhos Sideral, compositor da escola de samba Imperatriz Leopoldinense na década de 1960. Segundo Albin, o escritor inspirou Carlinhos Sideral no samba “Oropa, França e Bahia”, para o desenvolvimento de um enredo sobre a Semana de Arte Moderna de 1922, referente a desfile realizado no ano de 1970. Além disso, para a escola de samba Imperatriz Leopoldinense, João Felício dos Santos fez, em 1985, o enredo “Adolã, cidade mistério”, com músicas de Sideral. “E para o Clube Carnavalesco Canários das Laranjeiras, foi autor de quatro enredos: ‘Ganga Zumba’ (1970), ‘O negro na História do Brasil’ (1973), ‘A virgem Intocável (A lenda de Acaiaca)’ (1975) e ‘A cidade verde’ (1978)”, conta Cravo Albin¹¹. Este cita outras aventuras do escritor pela MPB, compondo o choro ‘Pranto’, gravado por Rosita Gonzáles, e o samba exaltação ‘O índio’, em parceria com Gadé, da dupla Gadé e Valfrido Silva” (QUEEN NWABASILI, 2017: p. 160).

¹⁰ Como nos lembra Carlos Pinto (2013), o carnaval brasileiro esteve presente em obras de Cacá Diegues lançadas antes de *Xica da Silva* em 1976; a saber: no curta-metragem *Escola de samba Alegria de Viver* parte da antologia *Cinco vezes favela* (1962), uma das obras inaugurais do movimento Cinema Novo, e no longa-metragem *Quando o carnaval chegar* (1972), que resgata o cinema popular da década de 1950 em homenagem às chanchadas (PINTO, 2013: p. 84).



Figura 1: Desfile da Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro na avenida Presidente Vargas, Rio de Janeiro, em 1963; samba-enredo “Xica da Silva”¹¹.

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



Figura 2 - cena do filme *Xica da Silva* (Cacá Diegues, 1976).

A vinculação de uma imagem positivada dos negros a um retorno de uma ideia específica de popular no carnaval do Rio de Janeiro na década de 1960 encontra paralelos com a história do movimento Cinema Novo, do qual o filme *Xica da Silva* faz parte.

O Cinema Novo foi um movimento de cinema brasileiro surgido e mantido nas décadas de 1960 e 1970 a partir da influência do Neorrealismo italiano, da *Nouvelle Vague* francesa e das discussões realizadas no país desde 1950 sobre o caráter nacional e popular que

¹¹ Disponível em: <http://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/filme-xica-da-silva-resgatou-mito-que-conquistou-imaginario-brasileiro-20025297#>.

deveriam adquirir o cinema brasileiro e outros movimentos artísticos que se narrativizavam como social e politicamente engajados contra a Ditadura Militar (ADAMATTI, 2016).

Segundo Noel Carvalho (2008), o Cinema Novo fez filmes em que cabia “ao negro o papel de vanguarda pela libertação dos deserdados da terra” (CARVALHO, 2008: p. 59). Tudo indica que essa perspectiva era consciente e assumida ao menos por Glauber Rocha, principal nome do movimento, que, também em 1963, em seu livro *Revisão crítica do cinema brasileiro*, identifica nos filmes do Cinema Novo “o início de um gênero, ‘o filme negro’” (XAVIER, 2017) até então feito só por diretores brancos, acrescentamos.

Entretanto, para Carvalho (2008), ao mesmo tempo que colocava o corpo, o ator e as personagens negras no centro de muitas tramas, o Cinema Novo associava o negro a um ator social universal, que guiava as lutas dos oprimidos. A intenção, segundo Carvalho (2008), era promover com mais facilidade a identificação do público branco, intelectualizado e “quase sempre de esquerda” com personagens “negro-povo” heroicos. Para pesquisadores como Carvalho, então, de alguma forma o Cinema Novo desracializou os corpos negros que colocava como protagonistas em prol de um ideal de povo e de popular como categorias universais, mas simbolicamente negras, em meio à luta política e ideológica do período.

Na década em que o longa-metragem *Xica da Silva* é lançado (1970), o Cinema Novo entra em uma nova fase. À época, a preocupação de alguns cineastas do movimento, Cacá Diegues entre eles, era responder ao baixo público e a críticas feitas às produções de seu primeiro período, que paradoxalmente colocava o ideal de popular no centro das narrativas, mas não dialogava ou alcançava uma recepção de massa.

Ferreira esmiúça esse processo na carreira de Diegues a partir de um relato do próprio diretor, que avaliou que, em uma época de proselitismo no cinema que falava de temas sociais, construir uma linguagem cinematográfica voltada para o povo era uma necessidade (FERREIRA, 2014). As impressões de Cacá Diegues sobre esse “novo ideal de (alcance) popular” também foram registradas pelo *Jornal do Brasil* em 1976: “Gostaria de ‘ser reconhecido como um cineasta popular, na mesma humilde medida que existem o compositor e o poeta populares’. E declarar que ‘popular não é apenas agradar eventualmente um público: antes de tudo, é estar ao lado do povo e de suas aspirações’”¹².

¹² AZEREDO, E. “Do crepúsculo do Viscondi ao reino de Xica da Silva”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1976 (sem data exata). Além disso, Mariza Soares (2008) aponta uma relação familiar como mediação dessa ideologia de Cacá

A estética carnavalesca e cômica no filme *Xica da Silva* marcam, então, uma nova posição de Diegues quanto às propostas estéticas originárias da produção do Cinema Novo, agora na década de 1970, já em resposta à baixa adesão do público aos filmes do movimento vanguardista, e, segundo muitos pesquisadores, em diálogo com as chanchadas e as pornochanchadas (PINTO, 2013)¹³. “Aparentemente, para Cacá Diegues, pela comédia e inversão da ordem, recurso narrativo tão caro à linguagem carnavalesca, era possível reaproximar-se do público e promover reflexões sobre o passado histórico” (FERREIRA, 2014: p. 178)¹⁴.

O histórico sucesso de *Xica da Silva* indicam que as escolhas e o projeto de Cacá Diegues deram certo. A primeira exibição do longa-metragem aconteceu em caráter especial no mês de julho de 1976 no Rio de Janeiro. A estreia nacional oficial data de 04 de setembro de 1976, durante o 9º Festival de Brasília de Cinema Brasileiro. Na ocasião, o longa foi premiado nas categorias de melhor filme (condecorado por júri de nove membros, e tendo recebido prêmio de Cr\$ 80 mil), melhor diretor e melhor atriz (Zezé Motta, intérprete da protagonista). O filme também ganhou o Prêmio Air France e, duas semanas após sua estreia oficial, chegou a um recorde de bilheteria nacional no período: 200 mil espectadores. Cacá Diegues conta que “em certo momento em sua carreira comercial, o filme já tinha feito quase 5 milhões de espectadores, um recorde entre os filmes da Embrafilme [Empresa Brasileira de Filmes, fundada em 1969 e fechada em 1990]” (DIEGUES, 2014: p. 392).

4. *Xica da Silva* e carnavalização conforme Bakhtin

Diegues: “Desde de menino, através de seu pai, convive com estudiosos da cultura brasileira. Cacá é filho do sociólogo e antropólogo alagoano Miguel Diegues Jr. (1912-1991), que foi membro do Conselho da Campanha de Defesa do Folclore e do Conselho Federal de Cultura” (SOARES; FERREIRA, 2008: p. 60-61)

¹³ Explica Pinto (2013) que “[...] as chanchadas eram filmes musicais que possuía uma relação próxima com o carnaval [...] embora piadas picantes fizessem parte das chanchadas nos anos 1950, nudez e cenas que simulassem relações sexuais não eram comuns. Já nas pornochanchadas estas abundavam, explorando principalmente, mas não só, a sensualidade feminina. Contudo, apesar do pornô de sua denominação, não apresentavam nada de muito explícito” (PINTO, 2013: p. 90).

¹⁴ Ferreira (2014) também associa as escolhas narrativas dos criadores do filme *Xica da Silva* não só à vontade e à necessidade de popularização do Cinema Novo na década de 1970, mas também a um processo de filmagem “meta-histórica”. Segundo Ferreira (2014), Jean-Claude Bernardet relaciona a “meta-história” ao fato de os cineastas abordarem em suas obras o passado para melhor compreender e poder falar, indiretamente, do momento presente. Ferreira, bem como muitos outros pesquisadores, relaciona o caráter “meta-histórico” do filme “*Xica da Silva*” à retratação, na obra, de relações de opressão como forma de alusão à repressão sofrida por cineastas, como Cacá Diegues, em meio à Ditadura Militar (1964-1985).

A relação do filme *Xica da Silva* com a estética, as indumentárias e o clima irreverente presentes no desfile de carnaval da Escola Acadêmicos do Sanguêiro de 1963 é a passagem ideal para a análise da carnavalização no filme de 1976 para além do caráter que essa estética tem no próprio carnaval brasileiro e na história do cinema nacional. A passagem aqui proposta tem como intenção aproximar a estética carnavalesca do filme *Xica da Silva* ao conceito/fenômeno estético da carnavalização na literatura conforme teorizado por Mikhail Bakhtin.

Especificamente sobre as características do carnaval da Idade Média, Bakhtin (1987) escreve que essa festa não “era uma forma artística de espetáculo teatral, mas uma forma concreta (embora provisória) da própria vida” (BAKHTIN, 1987: p. 6). Era um período de fuga dos moldes oficiais e ordinários de vida que se tornava o próprio cotidiano por um tempo, uma “segunda vida do povo, baseada no princípio do riso”, uma “vida festiva” (BAKHTIN, 1987: p. 7).

Além disso, Bakhtin pontua que a carnavalização é um fenômeno que não se restringe à cultura da Idade Média e que toda e qualquer festividade tem sempre “um conteúdo essencial, um sentido profundo” (BAKHTIN, 1987: p. 7-8), exprimindo sempre uma concepção de mundo, evocando e emanando questões sobre a existência humana, sobre ideais de mundo. Essas concepções nos dão certa segurança para observar também como significativas as características carnavalescas do carnaval brasileiro do século XX, obviamente diferente do carnaval da Idade Média europeu, e suas repercussões e mediações mais profundas na vivência e nas produções dos foliões e espectadores da festa no Brasil.

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

Essa “elevação” de Chica da Silva acontece por meio de subversões sociais hierárquicas que o festejo brasileiro, bem como o carnaval da Idade Média europeia descrito por Bakhtin com sua característica de “segunda vida”, possibilita. É possível dizer, inclusive, que a própria história real de Chica da Silva propicia a carnavalização como escolha estética para a ficionalização dessa personagem. Afinal, devido especificamente à sua união com um homem branco tão importante como João Fernandes de Oliveira, Chica da Silva foi reconhecida como principal nome do grupo de ex-escravizadas negras do Brasil Colonial que subverteu a ordem, a norma e a hierarquia estamental e racial cotidiana de seu período.

Segundo Pinto (2013), o filme *Xica da Silva* torna possível compreender como uma obra “faz um ‘carnaval da história’”, ou seja, como o carnaval “serve a estruturar uma releitura dos sentidos históricos” (PINTO, 2013). Parece-nos, então, que a carnavalização é considerada como recurso estético pelos autores do filme de 1976 como (melhor) forma de contar a história de Chica da Silva à luz de seus olhos contemporâneos: de forma subversiva quanto à histórica normalidade racista e patriarcal do Brasil desde seu período colonial, e, ao mesmo tempo, conservadora. Conservadora porque, como diz Lélia Gonzalez (2019), a subversão carnavalesca das posições sociais, raciais e de gênero no Brasil é dialética e paradoxal ao passo que possibilita que o negro seja “central”/centralizado no carnaval justamente porque no restante do ano ele é “marginal”/marginalizado.

Lélia Gonzalez critica mais especificamente a relação entre o racismo, o ideal de democracia racial no país e o âmbito subversivo e paradoxal do carnaval brasileiro ao colocar negros, e mais especificamente mulheres negras no papel das mulatas-rainhas do samba herdeiras da função sexual das escravizadas negras (em termos simbólicos de corpo-signo), como regentes da maior festa popular do Brasil.

O mito que se trata de reencenar aqui é o da democracia racial. E é justamente no momento do rito carnavalesco que o mito é atualizado com toda sua forma simbólica. E é nesse instante que a mulher negra transforma-se única e exclusivamente na rainha, na “mulata deusa do samba”, “que passa com graça/fazendo pirraça/fingindo inocente/tirando o sossego da gente”. É nos desfiles das escolas de primeiro grupo que a vemos transfigurada na Cinderela do asfalto, adorada, desejada, devorada, pelo olhar dos príncipes altos e loiros vindos de terras distantes só para vê-la [...] Como todo mito, o democracia racial oculta algo além daquilo que mostra. Numa primeira aproximação, constatamos que exerce sua violência simbólica de maneira especial sobre a mulher negra. Pois o outro lado do endeusamento carnavalesco ocorre no cotidiano dessa mulher, no momento em que ela se transfigura na empregada doméstica. É por aí que a culpabilidade engendrada pelo endeusamento se exerce com fortes cargas de agressividade. É por aí, também, que se constata que os termos mulata

e doméstica são atribuições de um mesmo sujeito. A noção vai depender da situação em que somos vistas. (GONZALEZ, 2019: p. 195-196).

Qualquer semelhança desses escritos de Gonzalez com uma análise crítica ~ e por vezes um tanto superficial, temos de assumir ~ sobre a forma como Xica da Silva é mostrada e construída no filme de 1976 ~ no filme, ela está no centro da trama e da narrativa, mas de que formas, sob quais características e significações mais explícitas? ~ não é mera coincidência, posto que, aparentemente, subversões/inversões da ordem carnavalescas vinculadas a temáticas de raça, classe e gênero em obras artísticas brasileiras incorrem em paradoxos discursivos em um país marcado justamente por desigualdades de raça, classe e gênero calcadas, sobretudo, em uma histórica e cotidiana divisão racial e sexual do trabalho.

5. Deboche e subversão estética: o *whitface* de Xica

Segundo Bakhtin, o carnaval “como segunda vida do povo”, sem hierarquias entre os indivíduos, criou um “tipo particular de comunicação, inconcebível em situações normais”, “formas específicas de vocabulário” e “novas formas linguísticas” que liberavam os indivíduos das “normas correntes da etiqueta e da decência” (BAKHTIN, 1987: p. 9). Nesse sentido, segundo Bakhtin, era comum entre indivíduos durante o carnaval medieval o uso linguístico das grosserias; das blasfêmias ambivalentes, que mortificavam e renovavam expressões e seus significados; dos palavrões que “contribuíam para a criação de uma atmosfera de liberdade e do espaço cômico secundário do mundo” (BAKHTIN, 1987: p. 15) e das obscenidades. Ao nosso ver, isso se associa ao que Bakhtin designa como realismo grotesco, cujos traços marcantes são “rebaixamento”; “transferência ao plano material e corporal”; “transformação”; “metamorfose ainda incompleta”; “estágio de morte e renascimento” (PINTO, 2013: p. 92-96) e ao recurso da “avacalhão” no filme *Xica da Silva* identificado por Mariza Soares (2008) como elemento comum, mas explorado de formas distintas, em filmes do Cinema Novo (SOARES, 2008).

O “riso festivo” ou o “riso carnavalesco” como um riso comunitário contra a superioridade, um riso em que todos riem inclusive de si mesmos, é apontado por Bakhtin como outra expressão da cultura cômica popular da Idade Média. Diferentemente do riso puramente satírico da época moderna, o “riso carnavalesco” é “um riso ambivalente; alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e

ressuscita simultaneamente” (BAKHTIN, 1987: p. 10), um riso como visão de mundo em que, inclusive, o autor da graça se inclui entre os que riem e são ridos.

Partindo das características das formas de expressão da cultura cômica popular da Idade Média, à luz das características da cultura carnavalesca da Idade Média descritas por Bakhtin e mencionadas acima, como forma de nos ajudar a entender os efeitos de sentido de recursos estéticos carnavalescos no filme *Xica da Silva*, observamos no longa-metragem: 1) a exploração do riso e da comicidade/do humor ambivalentes de forma interna na trama, por meio de ações e comportamentos obscenos, inusitados e subversivos de Xica da Silva (e reações a esses comportamentos); 2) o uso de palavrões e palavras de baixo calão por Xica da Silva; 3) a presença de pensamentos e comportamentos obscenos, corruptos, animais e grotescos entre praticamente todas as personagens do filme, novamente independentemente de suas origens estamentais e raciais, e a não condenação disso pela narrativa da obra.

Para nós, um bom exemplo da forma carnavalesca subversiva, e ao mesmo paradoxal com relação às questões raciais e de gênero no Brasil, junto à comicidade no filme *Xica da Silva* é a cena em que a personagem protagonista faz o que consideramos ser um *whiteface*. Na cena em questão, Xica da Silva, muito sorridente, aparece com rosto todo pintado de branco e, assim, faz o seu debochado (talvez cômico na perspectiva da própria personagem), irônico e provocativo *whiteface* durante um jantar oferecido ao Conde Valadares, personagem que havia tratado a protagonista de forma racista cenas antes.

Ao negar e modificar o histórico *blackface*¹⁵, o *whiteface* de Xica da Silva proposto por Cacá Diegues ironiza a origem do *blackface* nas artes dramáticas, mas também reafirma este recurso como referência enunciativa que exige e permite resposta subversiva.

Ao nosso ver, o *whiteface* no filme também mostra um movimento dialógico e dialético com relação a referências e mediações das representações da escravidão negra no Brasil nas artes visuais. Em depoimento presente em reportagem publicada no *Jornal da Tarde*

¹⁵ O termo *whiteface* é por nós citado em alusão à técnica teatral *blackface*, usada para representar personagens negras de maneira jocosa e degradante, pintando de negros rostos e até corpos de atores brancos no teatro, cinema e televisão, a partir do que se iniciou nos shows de menestréis nos Estados Unidos do século XIX (1830-1890). Essas análises nos fazem lembrar que o que diz Robert Stam no livro *Multiculturalismo tropical* (2008) sobre o vídeo clipe de 1984 da canção “Mão Limpa”, de Gilberto Gil e Chico Buarque, que, para o autor, propõe uma subversão do *blackface*. Escreve Stam a esse respeito algo que nos ajuda na interpretação o “whiteface” no filme *Xica da Silva*: “Enquanto o *blackface* era unilateral, aqui [no vídeo clipe] ele é recíproco. Enquanto na tradição *blackface* não existia a *whiteface* (a cara pintada de branco), aqui a brancura também é ridicularizada” (STAM, 2008: p. 82-83).

em 24 de setembro de 1976 (FERREIRA, 2014), Cacá Diegues afirma ter usado como base para a criação da “cor local” do longa-metragem *Xica da Silva* as pinturas de Jean-Baptiste Debret (1748-1825) e Johann Moritz Rugendas (1802-1858).



Figura 3 - obras *O jantar* (1835) e *O passatempo depois do jantar* (1835) de Jean-Baptiste Debret¹⁶.

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

¹⁶ Disponível em <http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/default.aspx?mn=545&c=acervo&letra=J&cd=3571>.



Figura 4 - cenas do filme *Xica da Silva* (Cacá Diegues, 1976).

Enquanto no quadro *O jantar* (Debret, 1835) a naturalizada hierarquização social e racial/racista do período é mostrada por meio da disposição das personagens no quadro/cena, destacando as crianças negras na parte inferior da tela sendo alimentadas pela mulher branca (apenas brancos sentados à mesa) como se fossem animais; na cena do *whiteface* no filme *Xica da Silva*, a personagem protagonista se senta à mesa em que só brancos do Brasil do século XVIII sentavam, ao pé da qual crianças negras rastejavam, e fica no mesmo nível de enquadramento daqueles brancos. Entretanto, o debochado *whiteface* de *Xica da Silva* mostra que para ocupar aquele lugar à mesa dos brancos/à mesa com os brancos era preciso, mesmo que teatralmente, pintar-se de branco, igualar-se aos brancos por meio da cor da pele e talvez dos trejeitos, enfim, embranquecer-se. E isso se mostra preciso apesar do alcance formal da alta condição social que *Xica da Silva* já dispunha ao lado do contratador João Fernandes de Oliveira.

O que o filme *Xica da Silva* sugere com o *whiteface* da protagonista parece criticar não só o racismo intradieético expressado pelo Conde de Valadares e Dona Hortênsia, mas também a assimilação de valores e da estética branca pelos negros forros em ascensão durante o Brasil

Colonial devido à necessidade de aceitação em uma sociedade oficialmente racista durante a escravidão negra¹⁷.

Especificamente no filme, tal escolha e necessidade de branqueamento/embranquecimento são mostradas como extremamente racionais, envolvendo uma não alienação da personagem protagonista nesse processo: Xica demonstra saber que os brancos a tratariam melhor se ela se embranquecesse, então se rende a tal processo simbólica, plástica e exageradamente; porém, ao ironizar tal processo, exagerá-lo e rir dele, o denuncia e o desnaturaliza.



Figura 5 - cena do “whiteface” de Xica da Silva durante jantar oferecido à personagem racista Conde de Valadares no filme *Xica da Silva* (Cacá Diegues, 1976).

Além da dimensão estética e literária carnavalesca, portanto cômica (ao ser debochada) e subversiva, do *whiteface* de Xica da Silva no filme, é necessário dizer que, ao nosso ver, essa ação também tem vínculo com a tradução subversiva e com a mediação de outra obra de Jean-Baptiste Debret: *Cena de carnaval*, quadro de 1863 no qual o artista representa uma das possíveis práticas carnavalescas (subversivas e inversoras das hierarquias estamentais e raciais apenas

¹⁷ Ressaltamos que, no Brasil Colonial, como mecanismo essencial para sua inserção no mundo dos livres, os forros aceitavam e imitavam os valores dos brancos. Nesse sentido, numa perspectiva crítica das obras de 1976, os *whitefaces* de Xica da Silva desnaturalizam (a partir de um possível olhar crítico dos autores século XX) o que Furtado (2009) expõe ter sido um comportamento e processo naturais e necessários de branqueamento dos forros negros em prol de uma inserção social, e se aproxima mais de uma análise histórico-sociológica feita por Frantz Fanon na obra *Pele negra, máscaras brancas* (2008), na qual o psiquiatra de origem martiniquenha propõe uma complexa reflexão sobre as “máscaras brancas” que os negros se submetem a vestir para serem aceitos em uma sociedade que os construiu como subalternos e atribuiu sentidos negativo aos seus corpos e positivos aos corpos brancos.

durante a festividade) do Brasil do século XIX: a pintura do rosto de escravizados negros com tinta branca nas ruas da colônia.



Figura 6 - obra *Cena de Carnaval* (1823) de Jean-Baptiste Debret¹⁸.

6. Considerações finais

Ao termos nos debruçado sobre a construção da personagem Xica da Silva no filme e também no livro de 1976 durante nossa pesquisa de mestrado, percebemos que o deboche, a “loucura” e a extravagância que compõem a personalidade de Xica podem ser entendidos como alegorias e, conseqüentemente, como personificação da dificuldade de aceitação da ascensão da ex-escravizada negra dentro da própria trama. Extradiegeticamente, a utilização de tais características podem ser entendidas como parte da dificuldade que leitores e autores dos séculos XIX e XX que lideraram com a ficcionalização de Chica da Silva tinham em entender (e também aceitar?) a existência de escravizados negros (sobretudo escravizadas negras) forros em ascensão nas regiões de minério do Brasil Colonial desde o século XVIII, como aponta Furtado (2009) em sua biografia sobre Chica da Silva.

A subversão e “loucura” que a existência de uma ex-escravizada negra (representante, no imaginário brasileiro, das mulheres negras relegadas a alguma humanização primeiramente pela via sexual desde o Brasil Colonial) em ascensão pode gerar contradição no imaginário de quem olha para a Minas Gerais Colonial do século XVIII com “olhos do presente” e manifestar-

¹⁸ Disponível em <http://www.ensinarhistoriajoelza.com.br/carnaval-de-debret/>.

se, então, na indignação das personagens coadjuvantes das obras ficcionais de 1976, como Dona Hortênsia, e nos próprios exageros, “loucuras” e demais “desajustes” da personagem protagonista representada nas obras de João Felício dos Santos e Cacá Diegues.

Vale dizer que, dissociados da estética carnavalesca, ou seja, de uma leitura mais profunda e específica da obra, o riso, a comicidade, a ironia, o deboche, o grotesco e a obscenidade escolhidos por Cacá Diegues e João Felício dos Santos para construir a Xica da Silva e abordar, no filme, um tema como a escravização de negros no Brasil em plena década de 1970 gerou críticas controversas, positivas e negativas.

Ao nosso ver, as críticas negativas especificamente a esses recursos também têm sua razão. Afinal, pensando nos risos que se dão para além dos que ocorrem de forma interna nas tramas (inclusive aqueles vários risos/gargalhadas proferidos por Xica da Silva, quando ela ri até de si mesma e de suas ações obscenas, debochadas, irônicas e subversivas), concordamos com o que escreve Bergson: “nosso riso é sempre o riso de um grupo” (BERGSON apud ORTIZ, 1952: p. 177).

Nesse sentido, quando os risos ambivalentes intradieéticos do filme geram comicidade e risos extradieéticos, vale questionar a ambivalência destes risos sociais propostos ou alcançados pelo público, risos de aprovação da forma de comicidade da obra que possivelmente também é uma comicidade ambivalente. Pois, pensando que, bem como o carnaval, as utopias cômicas ao mesmo tempo reiteram a realidade não utópica que querem inverter, as risadas conseguidas pela comicidade em ficções como *Xica da Silva* riem do que exatamente? No caso do filme de 1976, seriam risadas extradieéticas direcionadas ao caráter inusitado da existência extravagante da protagonista em um mundo (representado) que, em verdade, nunca conceberia mulheres como Chica da Silva ou como as Xicas da Silva nos séculos XVIII, XIX, XX e XXI?

Referências bibliográficas

ADAMATTI, M. “Crítica de cinema e patrulha ideológica: o caso Xica da Silva de Carlos Diegues”. In: *Revista Famecos – Mídia, Cultura e Tecnologia*, Porto Alegre, v. 23, n. 3, set./dez. 2016.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Editora HUCITEC, 1987.

CARVALHO, N. “Racismo e anti-racismo no Cinema Novo”. In: *Estudos de Cinema SOCINE*. São Paulo: Anablume, 2008.

DIEGUES, C. *Vida de cinema: antes, durante e depois do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2014.

FERREIRA, R. *Cinema, história pública e educação: circularidade do conhecimento histórico em Xica da Silva (1976) e Chico Rei (1985)*. Tese de doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), 2014.

FIORIN, J. L. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Editora Ática, 2006: p. 117-118.

FURTADO, J. *Chica da Silva e o contratador de Diamantes – O outro lado do mito*. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

GONZALEZ, L. “Racismo e sexismo na cultura brasileira”, In *Primavera Para as Rosas Negras*. São Paulo: União dos Coletivos Pan-Africanistas, 2019: p. 190-214.

HOOKS, b. “Comendo o outro: desejo e resistência”, In *Olhares negros - Raça e respresentação*, São Paulo: Editora Elefante, 2019: p. 64-95.

MACHADO, I. *O romance e voz – A poética dialógica de M. Bakhtin*. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), São Paulo, 1992.

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

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

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

NASCIMENTO, B. “A mulher negra no mercado de trabalho”, In RATTIS, A. *Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*, São Paulo: imprensa oficial, 2006; p. 102-106.

ORTIZ, C. *O romance do gato preto: história breve do cinema*. Rio de Janeiro: Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1952.

PICCHIARINI, R. “Aspectos cinematográficos”. In: *Apostamentos – Xica da Silva*, São Paulo: Fundação para o Desenvolvimento da Educação, Diretoria Técnica, Centro de Documentação e Informação para a Educação – Ceduc, 1992.

PINTO, C. “História, sexo e risos: quem tem medo de Xica da Silva?”. In: *Fronteiras: Revista Catarinense de História*, Florianópolis, n. 21, 2013.

QUEEN NWABASILI, M. *As Xicas da Silva de João Felício dos Santos e Cacá Diegues: traduções e leituras da imagem da mulher negra brasileira*. Dissertação de Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

RIBEIRO, D. *O povo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

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

SANTOS, J. F. *Memórias do Distrito Diamantino*. Belo Horizonte: Itatiaia Editora, 1976.

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

SOARES, M. "As três faces de Xica da Silva". In SOARES, M.; FERREIRA, J. (Orgs). *A História vai ao Cinema - Vinte filmes brasileiros comentados por historiadores*. Rio de Janeiro: record, 2008: p. 53-66.

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

_____. "Quem foi Chica da Silva? A comunicação de uma vida passada". In: *IV Encontro Internacional da Rede de Grupos de Pesquisa em Comunicação: Livro de Resumos*, Teresina: EDUFPI, 2016: p. 68-70.

STAM, R. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Editora Ática, 2000.

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

Referências audiovisuais

GANGA Zumba. Direção: Cacá Diegues. Brasil, 1963/1964, 102min, preto e branco. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uOnK0r6ah4k>.

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

Mariana Queen Ifeyinweze Nwabasili: Mariana Queen Nwabasili é jornalista e pesquisadora. Mestre em Meios e Processos Audiovisuais com bolsa CNPq pela USP, onde também se graduou em Jornalismo. Pesquisa relações, representações, recepções e identidades de gênero, raça e classe no audiovisual. Já participou como curadora, jurada ou debatedora no 29º Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo, na Mostra Melhores Minutos 2019, no Festival Mix Brasil 2019, no É Tudo Verdade – Festival Internacional de Documentários 2019, na 43ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, entre outros.

Artigo recebido para publicação em: Julho de 2020.

Artigo aprovado para publicação em: Agosto de 2020.

Como citar:

NWABASIL, Mariana Queen Ifeyinweze. Carnaval, carnavalização e discursos de representação negra no Brasil na construção estética e narrativa do filme 'Xica da Silva. Dossiê: Cinema e Território na História Audiovisual da América Latina, África e Diásporas. (Artigos Livres) Rio de Janeiro, n.º. 19, 2020. pp. 184-206. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/transversos>>. ISSN 2179-7528. DOI: 10.12957/transversos.2020.52258.

