

Historia2.0

Conocimiento Histórico en Clave Digital



Año IV - Número 8
Bucaramanga, diciembre de 2014
ISSN 2027-9035
Asociación Historia Abierta - AHISAB



REVISTA HISTORIA 2.0, CONOCIMIENTO HISTÓRICO EN CLAVE DIGITAL

Año IV, Número 8

ISSN 2027-9035

Diciembre de 2014

Dirección postal: Asociación Historia Abierta, Carrera 46 No. 56-16, B. Terrazas, Bucaramanga (COL.)

Teléfono: +57 (7) 6430072

Correo electrónico: historia20@historiaabierta.org

Dirección Electrónica: <http://historia2.0.historiaabierta.org/>

DIRECTORA

Mg. Diana Crucelly González Rey, nanaplanta@historiaabierta.org (Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Mérida, México)

COMITÉ EDITORIAL

Mg. Jairo Antonio Melo Flórez, jairomelo@historiaabierta.org (El Colegio de Michoacán, México)

Mg. (c) Miguel Darío Cuadros Sánchez, miguel@historiaabierta.org (Universidad de Binghamton, Nueva York)

Mg. (c) Román Javier Perdomo González, romanperdomo@historiaabierta.org (Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires)

Mg. (c) Didier Francisco Ríos García, didierrios@historiaabierta.org (Universidad Industrial de Santander, Bucaramanga)

Mg. (c) Ingrid Viviana Serrano Ramírez, ingridserrano@historiaabierta.org (Universidad Industrial de Santander, Bucaramanga)

Mg. (c) Carlos Alberto Serna Quintana, sernaquintana@historiaabierta.org (Universidad de Antioquia, Medellín)

Mg. Joel Enrique Almanza, joelenrique.slp@gmail.com (Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Mérida, México)

Mg. Ángela María Rodríguez Marroquín, nefertiti0011@gmail.com (Universidad Nacional, Medellín)

Dr. (c) Aleidys Hernández Tasco, aleidyshernandez@gmail.com (Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, Brasil)

Portada

Representación de Policarpa Salavarrieta durante el descubrimiento de la imagen en su honor en la plazuela de “las aguas” en Bogotá en el año de 1910. Fuente número 102 del tomo “La Independencia en el arte y arte en la Independencia” de la Colección Bicentenario.

Imágenes

Dossier Historia Ambiental. “Cañón del Chicamocha” tomada por Jairo Antonio Melo

Historia Pública. E. Irving Couse, “The Historian” (1902) Wikisource contributors. “The How and Why Library.” Wikisource.

Tema abierto. Impresiones en la Cuevas de las Manos sobre el Río Pinturas en la provincia de Santa Cruz, Argentina. (*Wikimedia commons*)

Nancy Appelbaum, tomada por Miguel Darío Cuadros.

Armando Martínez Garnica, agencia de noticias UNAL, 29 de octubre de 2010, <http://goo.gl/4tQwAW>.

DISEÑO, DIAGRAMACIÓN Y DIGITALIZACIÓN

Asociación Historia Abierta - <http://asociación.historiaabierta.org>

HISTORIA 2.0 Se encuentra indexada en: Pubindex, e-revistas, Dialnet, DOAJ y Latindex

Esta revista y sus contenidos están soportados por una licencia Creative Commons 3.0, la cual le permite compartir mediante copia, distribución y transmisión de los trabajos, con las condiciones de hacerlo mencionando siempre al autor y la fuente, que esta no sea con ánimo de lucro y sin realizar modificaciones a ninguno de los contenidos.

ÁRBITROS EN ESTE NÚMERO

DRA. ANA MARIA MAUAD, UNIVERSIDAD FEDERAL FLUMINENSE, BRASIL

DR. ANTONIO ORTEGA SANTOS, UNIVERSIDAD DE GRANADA, ESPAÑA

DRA. DINA COMISARENCO, UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA, MÉXICO

DRA. MARÍA PATRICIA FORTUNY LORET DE MOLA, CIESAS PENÍNSULAR, MÉXICO

DR. JOSÉ-MIGUEL LANA BERASAIN, UNIVERSIDAD PÚBLICA DE NAVARRA, ESPAÑA

DR. RICARDO M. PIMIENTA, INSTITUTO BRASILEIRO DE INFORMAÇÃO EM CIÊNCIA E TECNOLOGIA,
BRASIL

MG. MARÍA FERNANDA DE LA ROSA, UNIVERSIDAD CATÓLICA DE ARGENTINA

MG. RENATA MÁXIMO MAGALHÃES, PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO DE JANEIRO,
BRASIL

MG. RAÚL ENRIQUE RIVERO CANTO, CIESAS PENÍNSULAR, MÉXICO

LC. DIEGO CERUSO, UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES, ARGENTINA

CONTENIDO

<i>Presentación</i>	6-7
DOSSIER HISTORIA AMBIENTAL	
PABLO CORRAL BROTO	
<i>Del asociacionismo al lobbying ambiental. Los industriales y el medio ambiente en la España franquista</i>	9-30
FACUNDO ROJAS, MARÍA DEL ROSARIO PRIETO, PABLO VILLAGRA Y JUAN ÁLVAREZ	
<i>Distribución espacial de los bosques nativos en el norte del Monte argentino, hacia mediados del siglo XIX</i>	31-46
PAULA ERMILA RIVASPLATA VARILLAS	
<i>Cambio de paisajes de la costa norte peruana desde una perspectiva histórica y geográfica</i>	47-73
ESPECIAL HISTORIA PÚBLICA	
JAIRO ANTONIO MELO FLÓREZ	
<i>Presentación</i>	75-77
RODRIGO ALMEIDA FERREIRA	
<i>O filme Xica da Silva e a História Pública: circularidade do conhecimento histórico.</i>	78-95
MÓNICA PATRICIA CADENAS ERAZO	
<i>Construcciones, tipos, usos y funciones de memoria histórica: Perú, fines del siglo XIX hasta la actualidad</i>	96-112
TEMA ABIERTO	
LAURA CATENA Y VELIA SABRINA LUPARELLO	
<i>Anarquismo y la emancipación de la mujer: El movimiento anarquista en Argentina y Nuestra Tribuna (1922-1925)</i>	114-126
MARÍA DE LAS NIEVES RODRÍGUEZ Y MÉNDEZ	
<i>Hacia una estética en la heterogeneidad cultural de los grupos artísticos durante el Cardenismo. El caso de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (L.E.A.R.), 1934-1938</i>	127-137

HACIENDO HISTORIA DE AMÉRICA LATINA

MIGUEL DARIO CUADROS SÁNCHEZ Y LORENA CAMPUZANO DUQUE

Entrevista a Nancy Appelbaum.

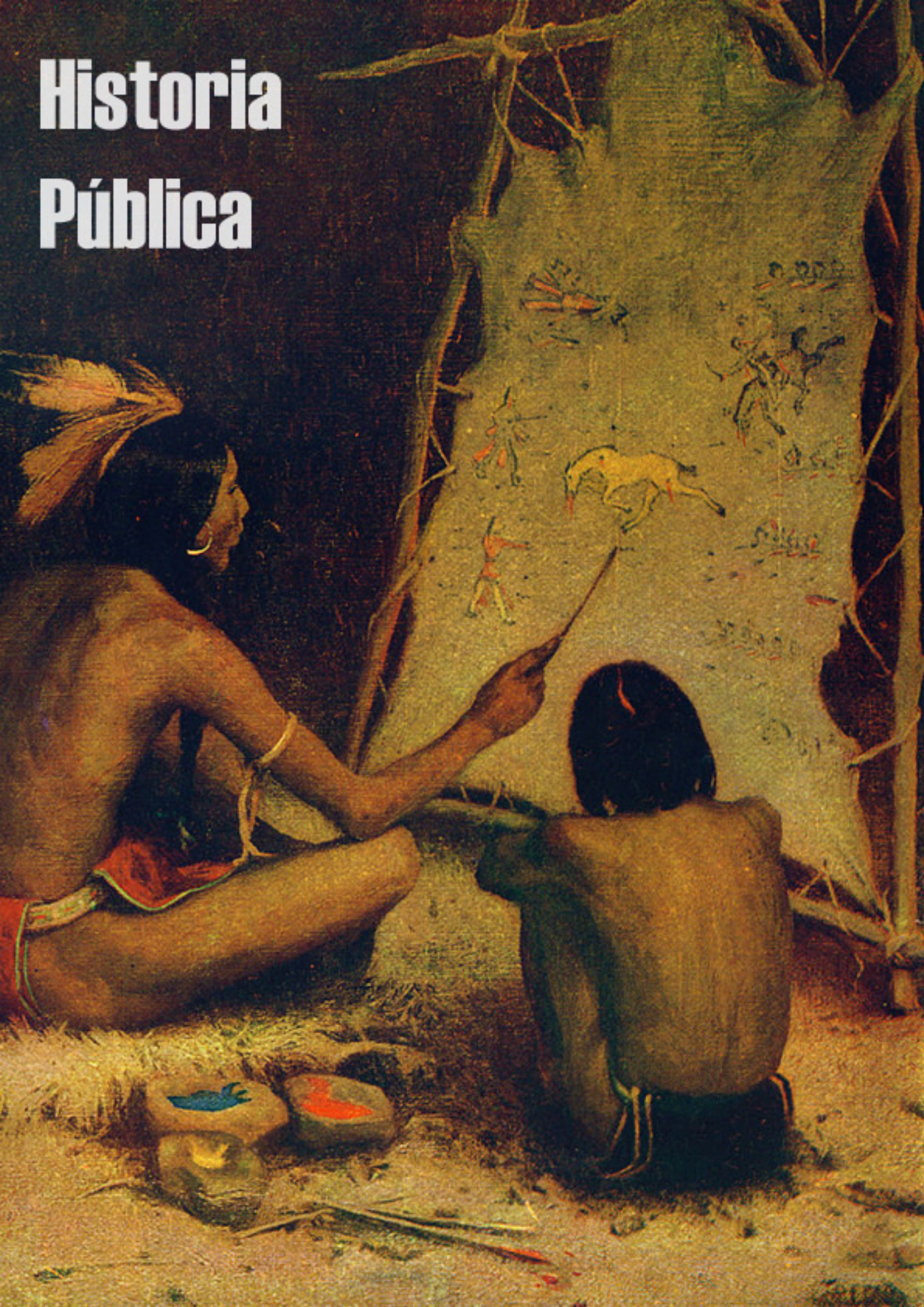
139-143

DIANA CRUCELY GONZÁLEZ REY Y JAIRO ANTONIO MELO FLÓREZ

Entrevista a Armando Martínez Garnica.

144-148

Historia Pública



O FILME XICA DA SILVA E A HISTÓRIA PÚBLICA: CIRCULARIDADE DO CONHECIMENTO HISTÓRICO

THE FILM XICA DA SILVA AND THE PUBLIC HISTORY: CIRCULARITY OF THE HISTORIC KNOWLEDGE

RODRIGO ALMEIDA FERREIRA

Doutor em Educação (UFMG), com período Sanduíche/CNPq na Escola de Comunicação e Artes da USP. Mestre em História (UFMG). Integra os grupos de pesquisa CNPq: História e Audiovisual (ECA/USP) e Centro de Pesquisa em História da Educação (FAE/UFMG). Professor no Centro Universitário.

dealmeidarodrigo@gmail.com

Artículo recibido: 21 de julio de 2014
Aprobado: 14 de noviembre de 2014

RESUMO

Este artigo objetiva analisar a interface produção cinematográfica/ história pública/circularidade do conhecimento histórico. Por meio do filme Xica da Silva (dirigido por Cacá Diegues, 1976), se propõe refletir o papel do cinema como uma prática de história pública. Considera-se que o diálogo entre registros variados do conhecimento histórico, necessário para se realizar um filme com temática histórica, configura um espaço de história pública, entendida não apenas pela divulgação da história, mas também pela significação histórica possível a partir da narrativa fílmica. Nesse sentido, acredita-se que a relação cinema-história favorece a educação histórica para além do espaço escolar.

Palabras Clave: Cinema; História Pública; Circularidade do conhecimento histórico; Xica da Silva

ABSTRACT

This article aims to analyze the interface film production/public history/circularity of historical knowledge. Through the film Xica da Silva (directed by Carlos Diegues, 1976), it is proposed to reflect the role of cinema as a practice of public history. It is considered that the dialogue between various historical records, knowledge needed to make a film with historical theme, configures an area of public history, understood not only by divulgation of the story, but also the possible historical significance from the filmic narrative. In this sense, it is believed that the film-history relationship promotes history education beyond the school universe.

Key Words: Cinema; Public History; Circularity of historical knowledge; Xica da Silva.

LA PELÍCULA XICA DA SILVA Y LA HISTORIA PÚBLICA: CIRCULARIDAD DEL CONOCIMIENTO HISTÓRICO

RESUMEN

Este texto tiene como objetivo analizar la intercesión de la producción de la película/historia pública/circularidad del conocimiento histórico. Por medio de la película Xica da Silva (dirigida por Carlos Diegues, 1976), se propone reflejar el papel del cine como práctica de la historia pública. Se considera que el diálogo entre los diversos registros de los conocimientos históricos, necesarios para hacer una película con tema histórico, configura un área de la historia pública, entendida no sólo como divulgación de la historia, sino también el posible significado histórico de la narrativa filmica. En este sentido, se considera que la relación cine-historia promueve la enseñanza de la historia más allá del ámbito escolar.

Key Words: Cine; Historia Pública; circularidad del conocimiento histórico; Xica da Silva.

O FILME *XICA DA SILVA* E A HISTÓRIA PÚBLICA: CIRCULARIDADE DO CONHECIMENTO HISTÓRICO

Um cenário enevoado pode se estabelecer quando se questiona a diferença entre a *história pública* e a chamada *história científica*, posto que as reflexões e problematizações a respeito das relações humanas em sua temporalidade permanecem como princípio de qualquer análise histórica. O nevoeiro, contudo, torna-se menos denso ao se perceber na história pública a premissa de ampliar os públicos para o conhecimento histórico, ou seja, favorecer a história para além dos muros da universidade.

Para tanto, muitas vezes, esse processo ocorre por meio do desenvolvimento de linguagens e suportes narrativos distintos dos procedimentos acadêmicos. Por conseguinte, significa reconhecer que produções realizadas sobre a história por profissionais de outros campos também podem produzir uma narrativa com significação histórica. Isso não implica, contudo, desqualificar a ciência histórica em favor da emergência da história pública. Tampouco dizer que história produzida pelos pesquisadores da academia não visam o público, mas reconhecer o fato de que há uma especialização característica na formação universitária.

Antes o contrário, quanto maior o leque de áreas pesquisando de modo reflexivo o passado e promovendo a divulgação dessas pesquisas por meio de suas narrativas – como o cinema, o teatro, a televisão –, mais ampla será a circularidade do saber histórico. Esse movimento termina por favorecer o desenvolvimento da cultura histórica entre não acadêmicos. Reitera-se, nesse sentido, a observação de Jill Liddington de que importa mais pensar em *como se faz a história pública*, a distinguir *o que ela é* ou *quem a faz*.¹

Considerando os referidos aspectos transdisciplinar e o amplo alcance da difusão do conhecimento histórico, o presente artigo se propõe a pensar o cinema como relevante expressão da prática em história pública². Para balizar as reflexões a respeito do filme com temática histórica como difusor e gerador de conhecimento histórico, serão analisados aspectos do filme *Xica da Silva*, dirigido pelo cineasta brasileiro Cacá Diegues e lançado em 1976.³ Essa obra é potencialmente rica para a proposição por estimular reflexões do cinema como história pública, pois aborda o período colonial brasileiro, em específico a região produtora de diamantes, localizada na capitania de Mi-

1. . Jill Liddington. “O que é História pública”. Introdução à História Pública. Juniele Rabêlo de Almeida; Marta Rovai (São Paulo: Letra e Voz, 2011) 50.

2. . A reflexão apresentada deriva da tese de doutoramento: Rodrigo de Almeida Ferreira. Cinema, História Pública e Educação: circularidade do conhecimento histórico em *Xica da Silva* (1976) e *Chico Rei* (1985) (Faculdade de Educação: UFMG, Belo Horizonte, 2014).

3. . Ficha técnica básica: Título: *Xica da Silva*; Diretor: Cacá Diegues; Roteiro: Cacá Diegues e João Felício dos Santos; Ano de lançamento: 1976; Nacionalidade: Brasil; Locação: Diamantina/MG; Companhia(s) produtora(s): J.B. Produções Cinematográficas Ltda.; Distrifilmes Ltda; Companhia(s) co-produtora(s): Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.; Produção: Jarbas Barbosa; Câmera: José Medeiros; Montagem: Mair Tavares; Música: Jorge Bem Jor; Roberto Menescal; Identidades/Elenco: Zezé Motta (*Xica da Silva*), Walmor Chagas (João Fernandes de Oliveira), José Wilker (Conde Valadares), Marcus Vinicius (Teodoro), Altair Lima (Intendente), Elke Maravilha (Hortênsia), Stepan Nercessian (José), Rodolfo Arena (Sargento-Mór); <<http://www.cinematoteca.gov.br/>>.

nas no século XVIII, a partir da vida da ex-escrava Francisca da Silva, que conquistou a liberdade ao se tornar companheira de João Fernandes, o contratador diamantino e um dos homens mais ricos e poderosos daquele período.

Versões dessa história circulavam na tradição popular e em distintos suportes narrativos (da literatura ao carnaval). Não obstante, o filme potencializou sua difusão, uma vez que se tornou um dos títulos de maior bilheteria do cinema nacional. *Xica da Silva* exemplifica a força do audiovisual para a circulação do conhecimento histórico, pois inscreveu a personagem-protagonista no imaginário social,⁴ tornando-se uma representação sempre presente para novas abordagens sobre essa história e, por conseguinte, do período colonial. Zezé Mota, a jovem atriz que interpretou a ex-escrava, ficou indelevelmente marcada pelo personagem. Outros atores também tiveram suas carreiras marcadas por suas atuações na produção, como José Wilker (interprete do governador conde de Valadares) e Walmor Chagas (que representou o contratador). Nota-se a ascendência da película sobre representações posteriores do tema, como na novela homônima veiculada duas décadas depois e que também alcançou enorme sucesso de público. Tornou-se até mesmo comum grafar o nome de Chica da Silva com “X” devido ao título fílmico.⁵

Como será analisado adiante, a partir de uma protagonista, o filme *Xica da Silva* promove a circulação e a problematização do conhecimento histórico sobre um período relevante na história do Brasil, cujas representações têm sido amplamente (re)apropriadas pela sociedade brasileira.

Observa-se que, se por um lado, desde o início do desenvolvimento da linguagem cinematográfica, diretores e roteiristas incorporaram temas históricos em seus filmes, por outro lado, o mesmo não se pode dizer da recepção dos historiadores a esse tipo de filme. Mesmo após as conhecidas reflexões capitaneadas por Marc Ferro a favor da valorização do *cinema-história* no ofício do historiador,⁶ algumas arestas ainda são perceptíveis. De modo geral, os confrontos persistem na cobrança pela correção das representações cinematográficas conforme a produção historiográfica existente, ou a condenação da licença poética reivindicada pelos cineastas para adaptar e mesmo inventar fatos e personagens históricos visando a viabilidade do enredo, constituindo-se uma dicotomia que pode ser expressa, respectivamente, pela pretensa ideia de objetividade da história x subjetividade.⁷

Não obstante, é inegável que, não somente pelo fato do cinema ter se tornado um dos mais significativos artefatos culturais de nossa sociedade, os avanços tecnológicos ocorridos a partir do último quartel do século XX alterou a forma de assistir e consumir o filme. Formatos variados de arquivo permitiram ao público assistir seus títulos preferidos no âmbito privado, em sua televisão, no computador e em telefones móveis. Um processo que, quando se trata de filmes com temática histórica, influencia no próprio processo educacional da sociedade. Robert Rosenstone observa a relevância do papel das linguagens audiovisuais como educador não-escolar do conhecimento histórico:

4. . O imaginário social ultrapassa o aspecto simbólico presente na sociedade, pois faz parte do cotidiano dos agentes sociais, construindo e redefinindo discursos e projetos políticos reveladores das contradições sociais e da montagem das estruturas de poder; Bronislaw Baczko. “Imaginação Social”. Enciclopédia Einaudi, v.5: Antropos-Homem (Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda; Ed. Portuguesa, 1985).

5. . Ressalva-se que nesse artigo se manterá a grafia Chica da Silva quando se referir ao sujeito histórico. A grafia *Xica da Silva* será usada em relação ao filme de Cacá Diegues.

6. . Atribui-se Ferro o mérito pela abertura do diálogo entre historiadores e o cinema, devido ao seu artigo *O filme: uma contra-análise da sociedade?*, que integrou a coleção *História: novos problemas, novas abordagens, novos objetos*, dirigida por Jacques Le Goff e Pierre Nora, lançada originalmente em 1974. Posteriormente o texto foi relançado em compilações de trabalhos do autor; Marc Ferro. *Cinema e história* (São Paulo: Paz e Terra, 1992).

7. . Marcos Napolitano. “Fontes audiovisuais: a história depois do papel”. *Fontes históricas*. Carla Bassanezi Pinsky; Tânia de Luca. (Orgs) (São Paulo: Contexto, 2005).

Filmes, minisséries, documentários e docudramas históricos de grande bilheteria são gêneros cada vez mais importantes em nossa relação com o passado e para o nosso entendimento da história. Deixá-los fora da equação quando pensamos o sentido do passado significa nos condenar a ignorar a maneira como um segmento enorme da população passou a entender os acontecimentos e as pessoas que constituem a história.⁸

Recorda-se que, na década de 1970, quando o tema da história pública começava a ganhar reflexões mais elaboradas, como a publicação *History Workshop Journal* (1976),⁹ lançado por Raphael Samuel (Universidade de Oxford), a própria concepção de história também se renovava sob a influência da ideia de uma história capaz de interferir nas relações políticas e sociais. Naquele contexto, o cinema era pensado não apenas como um ampliador do público para o conhecimento histórico, mas também como produtor desse conhecimento, como exemplificam os filmes produzidos por um grupo de cineastas-historiadores, cujos trabalhos estavam atrelados ao discurso militante de grupos sociais como feministas e trabalhadores sindicalizados, aproveitando a fala e participação desses integrantes.¹⁰

As nuances do filme com temática histórica evidenciam o dinamismo da sua produção, quando conhecimentos históricos em variadas narrativas são retomados e estabelecem novas construções narrativas. Somado à amplitude de alcance do filme, o cinema de gênero histórico como um vetor da história pública já era, portanto, reconhecido no início da década de 1980:

Desde o início o cinema tem se favorecido de acontecimentos históricos e adaptações de clássicos da literatura e continua a fazer. Nos anos mais recentes um novo gênero de filmes tem emergido, que consiste como ponto de partida o problema de recuperar o passado a partir do presente.¹¹

É perceptível o uso de temas históricos por diretores de cinema para propor a reflexão de aspectos inerentes à sociedade. No caso brasileiro, por exemplo, destaca-se o movimento do *Cinema Novo*, na década de 1960, quando seus partícipes estimularam discussões a partir de filmes, cuja estética tinha também uma conotação política, ao procurar representar socialmente um Brasil realista, explorando as mazelas das distribuições econômicas e do poder político tanto no mundo rural quanto no meio urbano.

Atuante no contexto cinemanovista – tendo dirigido um dos episódios do filme *Cinco Vezes Favela*, a única experiência cinematográfica vinculada ao Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC/UNE), pois a entidade foi desmantelada logo após o golpe de Estado de 1964 que instituiu a ditadura –, o cineasta Cacá Diegues começou a pensar em filmar a história de Chica da Silva em meados dos anos 1960.

Entretanto, um dos entraves era viabilizar financeiramente a ideia, já que filmes com temática histórica se caracterizam pelos altos custos decorrentes da produção: pesquisa, cenografia, figurinos de época, elenco dilatado, figurantes, etc. Assim, o projeto só se tornou viável uma década depois, em 1974, quando o produtor Jarbas Barbosa, parceiro de outros trabalhos e que afirmava que talento era mais importante do que o dinheiro, encampou a proposta. O longo tempo que esperou para rodar *Xica da Silva* suscita curiosidades pela insistência do diretor nesse personagem.

8. . Robert Rosenstone. *A história nos filmes. Os filmes na História*. (São Paulo: Paz e Terra, 2010) 17.

9. . É possível acessar pela internet a produção desde os anos iniciais da publicação. Disponível em: <<http://hwj.oxfordjournals.org/>>.

10. . Barbara Abrash; Daniel J. Walkowitz. “Sub/versions of history: a meditation of a film and historical, narrative”. *History Workshop Journal*, n.38, [Oxford] 1994. Disponível em: <<http://hwj.oxfordjournals.org/>> Acesso em: 6 fev. 2011.

11. . Raphael Samuel. “History and television”. *History Workshop Journal*, [Oxford] 1981:172. Disponível em: <<http://hwj.oxfordjournals.org/>> Acesso em: 6 fev. 2011. Tradução livre.

De fato, trata-se de uma história permeada por acontecimentos peculiares. Francisca da Silva nasceu escrava no século XVIII, na região de extração dos diamantes, cuja riqueza levou a Coroa Portuguesa a estabelecer uma administração *sui generis*, denominada *demarcação diamantina* ou *distrito diamantino*.¹² A vida da escrava mudou completamente a partir de 1753, com a chegada ao arraial do Tejuco (atual Diamantina) do novo contratador dos diamantes, o português João Fernandes de Oliveira, um dos homens mais ricos e poderosos do Império português, pois terminaram por se envolver amorosamente. Depois de comprá-la ao seu proprietário, o contratador a alforriou, contudo, não puderam sacramentar a união diante da proibição do casamento entre pessoas de cores e posições tão diferentes – além do fato do lusitano ser casado. Ainda assim, a posição política e econômica do contratador favoreceu o estabelecimento de uma relação estável, que contou com mais de uma dezena de filhos, somente interrompida quando o contrato dos diamantes foi extinto e João Fernandes precisou retornar ao reino, permanecendo sua amasia nas terras diamantinas.

Mesmo não sendo novidade o fato de um senhor estabelecer laços sexuais e afetivos com suas cativas, o caso do Tejuco despertou a atenção por ter ocorrido publicamente e envolver uma graduada autoridade portuguesa. O longo romance pervertia as regras de sociabilidade da sociedade escravocrata vigente, o que imprimiu um peso à história de Chica da Silva.

Por ocasião da *première* do filme, Cacá Diegues observou que “eram poucas as referências históricas [sobre Chica da Silva], sendo familiar o enredo de *Salgueiro* (1963), Cecília Meireles e Joaquim Felício dos Santos”.¹³ A identificação pelo diretor das fontes que fundamentaram a produção fílmica assinala um relevante aspecto da história pública, que é a circulação do conhecimento histórico.

Conforme citado, Cacá Diegues destacou uma narrativa carnavalesca, uma poesia e outra memorialística, que o inspiraram para construir sua representação da história de Chica da Silva. Observa-se que o cineasta não menciona nenhuma fonte acadêmica, pois era inexistente – lacuna que só seria preenchida em 2003.¹⁴

A história da ex-escrava que conquistou glória e poder ao se tornar companheira do contratador João Fernandes de Oliveira começou a ser difundida a partir do final do século XIX. Reconhece-se no memorialista Joaquim Felício dos Santos a primeira notícia a respeito da negra do arraial do Tejuco. O autor publicava as histórias do distrito diamantino no jornal diamantinense *O Jequitinhonha*, a partir de 1862. Anos depois, seus textos foram compilados no livro *Memórias do Distrito Diamantino da comarca do Serro Frio*, cuja primeira edição foi lançada em 1868.¹⁵

Republicano atuante, Joaquim Felício dos Santos, em suas *Memórias...*, matizava negativamente personagens ligados à monarquia portuguesa, como João Fernandes de Oliveira. Por outro lado, valorizava aqueles que, de certo modo, contestaram a política metropolitana, como o caso de Felisberto Caldeira Brant, arrematante do Contrato de Extração dos Diamantes anterior a João Fernandes, mas que terminou em escandalosa fraude, tendo sido remetido preso a Lisboa. O autor atualizava as críticas feitas ao contexto político colonial para o reinado de D. Pedro II.

12. . Júnia Ferreira Furtado. *O Livro da Capa Verde: o regimento diamantino de 1771 e a vida no distrito Diamantino no período da Real Extração* (São Paulo: Annablume, 1996).

13. . Maria Lúcia Rangel. “Cinema Novo: segunda dentição. O povo nas telas e nas salas”, *Jornal do Brasil* [Rio de Janeiro] 31 jul. de 1976.

14. . Júnia Ferreira Furtado. *Chica da Silva e o Contratador dos diamantes: o outro lado do mito* (São Paulo: Companhia das Letras, 2003).

15. . Joaquim Felício dos Santos. *Memórias do Distrito Diamantino da comarca do Serro* (6.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1976).

Nota-se, ainda, na narrativa de Joaquim Felício, o pouco espaço ocupado pelas mulheres. Apesar dessa característica, compreensível, em certa medida, pela baixa representação pública feminina nos séculos XVIII e XIX, Francisca da Silva recebeu sua atenção. A passagem referente à ex-escrava não é extensa, porém o memorialista a retratou pejorativamente.

Foi célebre esta mulher, única pessoa ante quem se curvava o orgulhoso Contratador; sua vontade era cegamente obedecida, seus mais leves ou frívolos caprichos prontamente satisfeitos. Dominadora no Tejuco [nome do arraial, hoje Diamantina], com a influência e poder do amante, fazia alarde de um luxo e grandeza, que deslumbravam as famílias mais ricas e importantes (...) Francisca da Silva era uma mulata de baixo nascimento. (...) Tinha as feições grosseiras, alta, corpulenta, trazia a cabeça rapada e coberta com uma cabeleira anelada em cachos pendentes, como então se usava; não possuía graça, não possuía beleza, não possuía espírito, não tivera educação, enfim, não possuía atrativo algum, que pudesse justificar uma forte paixão.¹⁶

Percebe-se que as duras críticas dirigidas por Joaquim Felício dos Santos à Chica da Silva atingiam, também, o contratador, considerado submisso e subserviente aos caprichos da amasia alforriada. O autor concretiza a condenação do casal ao relembrar a construção de um lago artificial e de um navio para deleite da ex-escrava, que não conhecia o mar, como uma atitude despropositada e de demonstração de poder absoluto.

O fato é que nas *Memórias...* a história de Chica da Silva ganhava, um século depois dos acontecimentos no Tejuco, um registro que a perpetuaria historicamente. Estavam lançadas as bases de representação da história da ex-escrava.

Presente na tradição popular pela oralidade e também contando com o registro escrito, a história manteve-se viva. No século XX, a poetisa Cecília Meireles a revalidou, mas também dela se reapropriou e apresentou um novo olhar sobre Chica da Silva. *Romanceiro da Inconfidência*,¹⁷ lançado pela autora em 1953, tem como tema o movimento insurrecional mineiro de 1789, destacando seus personagens e a realidade socioeconômica do período. O livro se estrutura pela construção narrativa a partir de fatos conhecidos do passado de Minas e organizados cronologicamente em *Cantos* ou *Romance*, sendo que na primeira parte do livro a história entre Chica e João Fernandes foi registrada entre os *romances* XI e XIX.

A história de amor é apresentada, mas logo os problemas do contratador com o Estado português se sobrepõem. A chegada do governador ao Tejuco para investigar as fraudes do contrato é o momento em que se opera uma ressignificação da representação da ex-escrava. No *romance XV* – ou, *das cismas da Chica da Silva* –, os versos destacam a inteligência de Chica que, desconfiada do governador Conde de Valadares, alerta João Fernandes. No *romance XVI* – ou, *da traição do Conde* –, o contratador dará razão à sua amásia e suas cismas quando o Conde noticia a ordem de remetê-lo preso ao reino. A fragilidade do contratador contrapõe-se à presença forte de Chica que havia percebido, em vão, as tramas da Coroa contra sua casa.

A abordagem feita por Cecília Meireles permanecia, em essência, próxima daquelas realizadas na virada para o século XX, destacando a relação entre a escrava e seu senhor. Contudo, a poetisa canta uma Chica digna, diferente dos registros produzidos pela tinta oitocentista de Joaquim Felício dos Santos. Rica, poderosa e astuta são adjetivos permitidos para qualificar a *Chica do Romanceiro...*

Essas características tornavam a existência da ex-escrava instigante e, como cantou nos versos do *romance XVIII* – ou, *dos velhos do Tejuco* –, parecem ter inspirado outros a se debruçarem sobre a história de Chica da Silva, inclusive Cacá Diegues

Ainda vai chegar o dia
de nos virem perguntar:

16. . Joaquim Felício dos Santos. *Memórias...* 123-124.

17. . Cecília Meireles. *Romanceiro da Inconfidência* (Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1965).

- Quem foi a Chica da Silva,
que viveu neste lugar?¹⁸

Dentre as narrativas posteriores, é inegável o impacto que o desfile carnavalesco da escola de samba carioca Acadêmicos do Salgueiro provocou em Cacá Diegues. Poucos anos depois de fundada (1953), o Salgueiro inovou ao promover leituras sobre a história do Brasil a partir de protagonistas negros. Em 1963, a escola levou para a avenida Presidente Vargas, onde ocorriam os desfiles, o enredo Chica da Silva, do carnavalesco Arlindo Rodrigues, estruturado em três partes:

A origem da escrava Xica; a liberdade após o casamento com o contratador João Fernandes de Oliveira; e seus caprichos, representados pelo lago que mandara construir para passear de barco, o teatro, a liteira para assistir às missas e todo o luxo que ostentava.¹⁹

A escola desfilou em 24 de fevereiro com 2.300 componentes. O samba-enredo *Chica da Silva*, composto por Noel Rosa de Oliveira e Anescarzinho, reiterava o subjetivo padrão de beleza oitocentista cunhado por Joaquim Felício dos Santos, principal referência da direção de carnaval. O samba, cujo trecho segue, caiu no gosto popular e foi um grande sucesso.

Apesar de não possuir grande beleza
Chica da Silva
Surgiu no seio
Da mais alta nobreza
O contratador
João Fernandes de Oliveira
A comprou para ser a sua companheira
E a mulata que era escrava
Sentiu forte transformação
Trocando o gemido da senzala
Pela fidalguia do salão
Com a influência e o poder do seu amor,
Que superou
A barreira da cor,
Francisca da Silva
Do cativo zombou ôôôôô²⁰

Entretanto, se a beleza da ex-escrava permanecia secundária na letra do samba, o desfile apresentou as bases representativas para uma Chica da Silva poderosa e sedutora. A foliã que a representou foi Isabel Valença, então esposa do presidente da escola de samba. Paradoxalmente ao samba-enredo, a beleza e interpretação de Isabel Valença repercutiram positivamente entre os espectadores, jurados e imprensa e, certamente, contribuiu para que a escola ganhasse o campeonato daquele ano. A atuação da primeira dama do Salgueiro lhe valeu o título de eterna Chica da Silva. Associação que se repetiu também com as atrizes Zezé Motta, intérprete da personagem no cinema (1976), e Taís Araújo, que deu vida a *Xica da Silva* na telenovela homônima veiculada pela extinta Rede Manchete de Televisão, entre 1996-97.

18. . Cecília Meireles. Romanceiro....

19. . Disponível em: <<http://www.salgueiro.com.br/S2008/Index.asp>> Acesso em: 21 jun. 2008.

20. . Disponível em: <<http://www.salgueiro.com.br/S2008/Index.asp>> Acesso em: 21 jun. 2008.

A escola sagrou-se campeã ao realizar um desfile considerado perfeito e que contribuiu para a renovação da história do carnaval das escolas de samba do Rio de Janeiro. Além das luxuosas fantasias, que exigiram um elevado investimento financeiro, o Salgueiro inovou ao levar uma ala composta por 12 casais que dançaram um minueto coreografado. A representação teatralizada agradou e passou a ser incorporada pelas demais agremiações carnavalescas. Mesmo correndo riscos ao introduzir um ritmo diferente do samba no enredo, terminou aceito e se justificou pela narrativa construída, já que danças de salão faziam parte das festas promovidas por Chica da Silva em sua ostentosa Chácara da Palha.

O desfile daquele ano se destacou não apenas por retratar uma personagem negra, pouco conhecida historicamente já que não fazia parte dos conteúdos programáticos escolares da disciplina. O Salgueiro abria alas para o desfile-espetáculo que passou a caracterizar o carnaval como indústria da cultura.

Cacá Diegues assistiu ao desfile, deixando-se seduzir pelo efeito estético com o qual aquele enredo era apresentado. A partir daquele momento, como reiterou em várias ocasiões a respeito do filme, o jovem diretor passou a planejar maneiras de adaptar aquela história, permeada por dramas, superação e inversão social, para o cinema.

Nesse sentido, o desfile da Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro (1963) foi uma importante referência para filmar a história da ex-escrava do Tejuco, culminando na elaboração de um roteiro que consolidava a inversão do imaginário oitocentista sobre Chica da Silva. A partir de então, ela passou a ser representada como uma pessoa de personalidade forte, atrevida e sensualizada. Ressalva-se que a trilha musical do filme foi fundamental para consolidar esse viés.

A música-tema *Xica da Silva* foi composta e executada por Jorge Ben²¹, a pedidos do diretor. A canção se tornou imediatamente um grande sucesso e, passados mais de trinta anos, permanece importante no repertório do artista. A letra com duplo sentido, sobretudo quando atrelada à interpretação faceira e sensual que a atriz Zezé Motta empreendeu a personagem, favoreceu uma conotação sexual e debochada, algo próximo do estilo carnavalesco, como se percebe no refrão e alguns excertos:

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

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

21. A partir da década de 1980 o cantor passou a grafar seu nome como Jorge Benjor. A música foi lançada no disco: Jorge Ben. África Brasil (Rio de Janeiro: Philips Records, 1976) LP.

Da corte
Do Reis Luís!

Como música-tema, a letra reitera a estrutura narrativa inaugurada nas *Memórias do Distrito Diamantino*, mas segue a inversão psicológica percebida no poema de Cecília Meireles e no desfile do Salgueiro. O compositor destacou o luxo no qual a ex-escrava vivia como algo exótico para o período da escravidão. Símbolos materiais do seu poder, como a suntuosa Chácara da Palha e o seu navio, abrem terreno para a confirmação do seu poder, já que todos deviam reverenciá-la.

Contudo, a dubiedade dos versos iniciais – também refrão da canção – e o ritmo contagiante levam o espectador a associar o poder de Chica da Silva ao seu desempenho sexual. A música introduz de modo subliminar essa característica da ex-escrava. Concomitante a posição de poder com que passou a ser representada na literatura e no carnaval, os planos do filme reforçaram a característica sensualizada de Chica da Silva.

A película de Cacá Diegues tem como estilo narrativo um misto de comédia e linguagem carnavalesca. Sobre esse tipo de linguagem no cinema, observa-se que muitas produções cinematográficas brasileiras se aproximam do estilo alegórico e caricatural próprios do gênero. Contudo, como assinala Marco Silva, essa prática não invalida o uso do filme como fonte, já que a narrativa fílmica termina por oferecer possibilidades para a crítica histórica.

A carnavalização não se limita a fazer piadas com um universo temático. Ela possibilita apresentar o histórico como interpretação explícita, [...] introduzindo inversões hierárquicas e cronológicas com finalidade crítica e evidenciando laços de esclarecimento recíproco entre o presente de filmagem/exibição e o passado tematizado.²²

Para colaborar na criação do roteiro, Cacá Diegues convidou o escritor carioca João Felício dos Santos, sobrinho-neto do memorialista Joaquim Felício dos Santos. Além do laço familiar que aproximava João Felício à história da região diamantina, o autor tinha publicado outros romances inspirados na história.²³ A parceria estabelecida com o diretor ultrapassou a roteirização, sendo o literato convidado a interpretar o padre do arraial do Tejuco. A participação nas filmagens fez dele, ainda, uma espécie de consultor sempre presente. A experiência o incentivou a adaptar o roteiro e publicá-lo como livro após as filmagens, o que se constituiu em um caso raro de um filme originar um livro²⁴, já que o inverso é mais frequente. Observa-se que, em 1985, a parceria com o diretor foi reeditada para a produção do roteiro de *Quilombo*.

Ao se debruçarem sobre a personagem e seu contexto para a elaboração do roteiro, Cacá Diegues e João Felício dos Santos não partiram do desconhecido. Afinal, a realização de um filme com temática histórica se desenvolve a partir de intenso diálogo com as narrativas sobre o período a ser representado.

Em primeiro lugar, os intelectuais e consultores fornecem ao diretor o quadro geral – a leitura do tema oriunda já de um recorte bibliográfico, as fontes escritas e visuais a serem consultadas e reproduzidas, o material musical a ser utilizado e a posição da obra dentro de um conjunto de iniciativas de época.²⁵

22. . Marco Antônio Silva. “A caricatura como pensamento: a Carlota de Carla”. Revista O Olho da História [Salvador] n.10, 2008: 3.

23. . Destacam-se entre esses trabalhos: Major Calabar; Ganga-zumba; e Carlota Joaquina: a rainha devassa. Disponível em: <<http://www.joaofeliciodossantos.com.br/home.html>> Acesso em: 3 jun. 2011.

24. João Felício dos Santos. *Xica da Silva* (3.ed. São Paulo: José Olympio, 2007).

25. . Eduardo Victório Morettin. Humberto Mauro, cinema, história (São Paulo: Alameda, 2013) 22.

A pluralidade de registros²⁶ sobre Chica da Silva endossa a ideia de que o filme sobre sua vida decorre das escolhas realizadas pela equipe de produção. Essas representações estão sujeitas a interpretações distintas e, até mesmo, contraditórias, dentro do próprio filme. Compreender como são construídas, seus sentidos e sua significação, é essencial para entender o filme e seu potencial educativo, tanto no espaço escolar como não-escolar.

O uso pela produção fílmica de uma ou mais fontes com pontos de identificação histórica, dela se apropriando e/ou a resignificando, permite uma construção narrativa que estimule a reflexão, ou mesmo, que crie novos significados. Essa dinâmica termina por estabelecer a circularidade de conhecimentos, que podem ou não ser corroborados pela produção acadêmica.

Nesse processo, deve-se considerar que, às vezes, os parâmetros científicos são influenciados pelo conhecimento popular corrente, estimulando acadêmicos a se voltarem para temas colocados pelo conhecimento social circulante – naturalmente, munidos dos procedimentos inerentes à pesquisa científica. As narrativas sobre Chica da Silva ilustram essa relação dialógica, já que circularam desde as tradições populares e por diversos suportes de registros para, então, receber a atenção de historiadores em produções universitárias.

Por isso, a circularidade deve ser entendida em uma perspectiva mais ampla do que a circulação. Essa presuppõe o trânsito das informações, enquanto aquela implica transformação de sentidos decorrentes desse trânsito. Ou seja, a circularidade do conhecimento histórico ultrapassa a existência das narrativas históricas (acadêmicas ou não). Ela reside, fundamentalmente, na influência que uma narrativa possa exercer sobre uma nova abordagem que, além de revalidar o conhecimento corrente, possa promover uma redefinição pontual ou profunda, resignificando conhecimentos sobre um determinado acontecimento histórico.

A construção da narrativa histórica, entre o *quase ficcional* e o *quase realidade*, como observa Paul Ricouer, não é mera sucessão de episódios dispersos. Na tentativa de atribuir sentidos à experiência vivida, opera-se o encaideamento de eventos que são significados/interpretados em narrativas temporais. Por meio dessa ação, “o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo; em compensação, a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal”.²⁷

São necessários, portanto, pontos de reconhecimento para que as narrativas permitam sentidos interpretativos do passado-presente. O escritor/narrador está imbuído dos valores do seu tempo presente, porém não pode se furtar aos acontecimentos do período histórico abordado, seus personagens, datas. Por outra via, o leitor/espectador precisa transitar por esse cenário e temporalidade contando com repertório que lhe propicie o reconhecimento ou, então, o estranhamento. A partir das narrativas fílmicas, os cineastas que realizam um filme com temática histórica podem promover um movimento analítico referente a aspectos do passado e também da realidade presente à produção do filme.

Estabelecer uma narrativa cinematográfica a partir de um personagem, quase uma cinebiografia, é recorrente em filmes sobre temas históricos. Sob essa perspectiva, conforme observa Nathalie Zemon Davis, o filme pode revelar estruturas, códigos sociais e conflitos, passíveis da análise histórica.²⁸ Assim, considera-se essa possibilidade descortinadora de relações sociais e suas implicações a partir da análise fílmica, como observado por Davis, mais relevante do que reduzir *Xica da Silva* ao campo da polaridade objetividade x subjetividade.

26. . Além das fontes citadas pelo diretor e abordadas até o momento, destacam-se outras produções como o romance histórico Chica que manda, de Agripa Vasconcelos, e a peça teatral O tesouro de Chica da Silva, que compõe o Teatro negro de Antônio Callado.

27. . Paul Ricouer. Tempo e Narrativa (São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010) 85.

28. . Natalie Zemon Davis. Slaves on screen: film and historical visions (Cambridge: Harvard University Press, 2000) 6.

É inegável que a trajetória de vida da ex-escrava do Tejuco e seu contexto, permeados de elementos extraordinários e dramáticos, despertam curiosidades. Mas a história de Chica da Silva e do contratador não favorece apenas uma curiosidade narrativa. No âmbito da história pública, a narrativa cinematográfica da vida de Chica da Silva e seu tempo, por meio de cenários, figurinos, diálogos, expressões corporais, cria uma representação do período colonial da América portuguesa. Trata-se de um momento histórico presente no imaginário social brasileiro, pois aborda várias dimensões da colonização. Sob essa perspectiva, o filme traz à tona representações da sociedade setecentista mineira, construídas tanto no universo escolar quanto fora dele.

O século do ouro, como os livros escolares denominam o período do predomínio da economia de extração aurífera e de pedras preciosas em Minas Gerais, se materializa em imagens. Ainda que sejam imagens idealizadas pela produção fílmica, carregadas de estereótipos e interpretações, elas passaram a representar aspectos da história do Brasil colônia para os espectadores de *Xica da Silva*, tornando-se, para muitos, parte do imaginário social sobre o período. Por essa perspectiva, o filme ajuda a divulgar a história, representando a sociedade mineira do século XVIII, o mito do eldorado, a dinâmica socioeconômica, as relações escravistas, o conjunto arquitetônico, dentre outros temas que podem ser recortados. *Xica da Silva* não apenas promove a circularidade do saber a respeito de personagens – provavelmente desconhecidos para a maior parte do público. A partir dos elementos históricos das Minas setecentistas, Cacá Diegues estabelece condições para que aspectos daquela sociedade sejam problematizados.

Xica da Silva possibilita ao espectador tomar contato reflexivo com o passado brasileiro graças à narrativa audiovisual construída, independentemente de predominar na tela a linguagem dramática, comédia, poética ou carnavalesca. Nesse sentido, o referido título fílmico age como intermediário para uma história pública: divulga, interpreta, problematiza o passado em uma construção narrativa histórica cinematográfica, viabilizada por meio do diálogo estabelecido com outras variadas fontes narrativas sobre o tema.

Um exemplo da significação histórica viável na interpretação do filme está inscrita no processo de alforria de Chica da Silva. A sequência em que a escrava obtém sua liberdade ocorre num momento da trama em que ela já vivia como companheira do contratador. Durante uma recepção em sua casa, em que estavam presentes o sargento-mor, o padre, o intendente e sua esposa, o jantar foi interrompido por alguém que procurava pelo contratador. Era Teodoro, negro quilombola, que propunha a compra de uma das cativas da casa, por ser sua mulher e estar grávida. Chica da Silva espreitou toda a negociação e, quando Teodoro deixou o local após alcançar seu intento, a escrava pressionou João Fernandes para alforriá-la também. O contratador tentou dissuadi-la, explicando que ela já possuía tudo e que ele não se arriscaria em libertá-la, pois poderia perdê-la. A escrava insistiu e argumentou que se ele realmente a amasse deveria correr o risco, rompendo, assim, a resistência do contratador que prometeu preparar a carta de alforria na manhã seguinte.

Os planos seguintes têm as ruas do Tejuco como cenário. A câmera acompanha Chica da Silva, ricamente paramentada em um vestido amarelo e rendas brancas, acompanhada por uma comitiva de doze mucamas também luxuosamente vestidas. Com a carta de alforria em mãos, a ex-escrava percorre euforicamente as ruas acudando a elite branca ao apresentar desafortadamente aos transeuntes o documento que a tornava livre. A música-tema de Jorge Bem soa com toda intensidade e embala esse clímax da liberdade conquistada e legítima.

O diretor constrói nessa sequência uma importante representação de inversão da ordem social escravocrata, com o elemento negro se sobrepondo à sociedade senhorial. A representação se tornou uma imagem canônica,²⁹ sendo recorrente em clipes e cartazes promocionais do filme, mas também com ampla circulação como referência imagética a respeito da conquista da alforria.

29. . Elias Thomé Saliba. *As Imagens Canônicas e a História. História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual*. Eduardo Victório Morettin; Elias Thomé Saliba. (et.al). (Orgs) (São Paulo: Alameda, 2007).

Se esse é o ponto alto da representação da ascensão da ex-escrava, a continuidade da sequência apresenta os limites à liberdade de Chica, que prossegue em sua efusiva caminhada até uma igreja, onde pessoas aguardam o início da missa. Do alto da torre, d.Hortência, esposa do intendente dos diamantes e desafeta declarada de Chica, protesta contra sua entrada. O padre alega que preferia não impedir, mas concorda que não poderia deixá-la entrar. Orgulhosa, a ex-escrava apresenta a carta de alforria e diz que preferia ser chamada de Francisca da Silva, pois agora era livre e súdita da Coroa portuguesa. O padre a parabeniza, mas ainda objeta-lhe a entrada: o regulamento da irmandade religiosa, além de proibir cativos, exigia brancos sem mistura de sangue por pelo menos seis gerações. O religioso se volta para os fiéis, exortando-os a entrarem para iniciarem o ritual. O adro se esvazia. Uma das mucamas desce as escadas. O padre, então, cerra as portas da igreja. Desolada e furiosa, Chica desfere ofensas a todos.

A representação da euforia e o desolamento de Chica da Silva, devido à percepção de que a sua alforria encontrava restrições na sociedade escravocrata, problematizam o tema da liberdade. Mesmo sendo legalmente livre e amante de um dos homens mais poderosos do Império Português, Francisca da Silva tem sua liberdade limitada pelas regras sociais, como os interditos de uma irmandade religiosa que impede a entrada de pessoas negras em seu templo.

As artimanhas da protagonista em seduzir seu proprietário e conquistar sua liberdade e o cotidiano do negro livre revelam alguns dos arranjos possíveis durante a escravidão. Essa abordagem favorece a análise da relação entre senhor e escravo para além da violência – condição inerente à submissão e aprisionamento de um ser humano por outro – e que predominava nos estudos referentes à sociedade escravista quando o filme foi realizado.³⁰ Ressalta-se que, embora na década de 1930 uma leitura sob a perspectiva sociocultural sobre as relações escravistas tenha sido empreendida por Gilberto Freyre,³¹ somente a partir do final da década de 1970 abriu-se o campo para pesquisas que ampliaram o conhecimento sobre o escravismo brasileiro.³²

Outros eixos temáticos que permeiam a trama cinematográfica de *Xica da Silva* favorecem a problematização histórica, como a questão da governabilidade. Dentro do regime monárquico, mesmo o rei permanecendo em Portugal, a autoridade real era inquestionável. O contratador João Fernandes somava-se ao corpo burocrático para gerenciar os negócios na colônia e preservar os interesses régios. Não obstante, são vários os planos fílmicos que apresentam os personagens da administração metropolitana a aproveitar a estrutura burocrática em benefício próprio.

A documentação a respeito da história dos contratos diamantinos reporta consideráveis abusos administrativos.³³ A conduta do contratador João Fernandes, por exemplo, foi alvo de denúncias e abriu-se uma investigação. As sequências da autoridade governamental se beneficiando do desespero do contratador em ofertar vultosos valores para corrompê-la são emblemáticas. Recordar-se, aqui, o romance *das cismas de Chica da Silva*, no poema de Cecília Meireles, quando a negra percebeu que os presentes dados ao governador não livrariam a culpa de João Fernandes. Por meio dessas sequências pode-se estabelecer uma ponte temporal passado-presente, pois o diretor denuncia a corrupção colonial, mas usa esse passado atualizando-o para o momento presente.

30. . Predominavam análises de viés marxista, sobressaindo-se Jacob Gorender. O escravismo colonial (São Paulo: Ática, 1978). Embora lançado após a exibição do filme, Gorender consolidou no livro concepções correntes sobre a escravidão brasileira do período.

31. . Gilberto Freyre. Casa grande e senzala. 51. ed (São Paulo: Global, 2006).

32. . Destaca-se o trabalho de Kátia Mattoso (1979), que retomou as bases analíticas de Gilberto Freyre e influenciou novas gerações de pesquisadores sobre a escravidão; Kátia M. de Queirós Mattoso. Ser escravo no Brasil. 3.ed (São Paulo: Brasiliense, 2001).

33. . Rodrigo de Almeida Ferreira. O descaminho de diamantes: relações de poder e sociabilidade na demarcação diamantina no período dos contratos (1740-1771) (Belo Horizonte: Fumarc; São Paulo: Letra e Voz, 2009).

Ataques mais incisivos às autoridades do século XX também são perceptíveis no filme. Geralmente, o diretor recorre à comédia para estabelecer a crítica mais direcionada, valendo-se do riso para transmitir sua mensagem, cuja dubiedade lhe permitia escapar do controle das autoridades censoras.

Cacá Diegues elegeu a autoridade militar como alvo de um humor mais corrosivo. O sargento-mor é o personagem militar por meio do qual a seriedade desejada no mundo militar, de hierarquia e disciplina, é questionada. Sua primeira aparição indica esse perfil.

Enquanto os moradores do arraial do Tejuco preparavam uma festa de boas-vindas ao novo contratador; na casa do sargento-mor, o intendente dos diamantes e sua esposa o aguardavam para recepcionarem João Fernandes. Ignorando a presença do casal, o sargento-mor grita desesperadamente pela residência à procura de Chica, que está no porão junto ao seu filho, José Rolim. Vestido apenas com a casaca do uniforme, aparece de ceroulas em plena sala, onde o intendente e dona Hortência se surpreendem com a descompostura do militar. Constrangido, redobra os berros pela escrava a fim de saber onde ela havia posto suas calças.

A sequência se torna ainda mais patética quando José Rolim chega à sala onde os demais personagens se encontravam. Diante da dúvida de Chica sobre o que fazia um contratador, Rolim explica sarcasticamente **à escrava** que se tratava do responsável por levar as riquezas do país embora. Para evitar que seu filho ficasse na mira política do intendente como um inimigo do reino, o sargento-mor alega fidelidade a D. José I, rei de Portugal, e presta deferência em posição de sentido em trajes íntimos.

Em outro plano, uma nova situação vexatória é protagonizada pelo personagem militar quando ele vai ao mercado atrás de seu filho, jovem rebelde e contestador **à exploração** colonial – Diegues associa esse personagem aos inconfidentes mineiros, embora o paralelo seja anacrônico, pois a temporalidade da história de Chica da Silva é anterior ao desenrolar da Inconfidência Mineira. O pai chega apressadamente e aos berros, chamando José Rolim de vagabundo e que sabia o que ele pretendia em Vila Rica. Seu filho não lhe dá muita atenção. Quando saem do mercado, o sargento-mor diz que não podia permitir sua partida para se meter em baderna política, afinal ele não podia se esquecer de que era filho de um agente da lei e, então, atola o pé num monte de estrume, ao que vocifera: “bosta!”.

O uso do riso para a reflexão é conhecido desde os tempos do teatro na Grécia antiga, quando a comédia ajudava na educação da população. As imagens de um militar prestando continência de ceroulas ou afundado o pé no estrume funcionam, ao menos, como imagens não-canônicas, pelas quais a representação esperada sobre o militar é desconstruída levando-o ao ridículo.

Observa-se que o filme foi realizado no contexto da ditadura militar (1964-85), quando ainda vigorava a censura. A relação corrupta contratador/governador e a conduta patética do militar funcionam, portanto, como um artifício de crítica ao poder autoritário, corrupção e violência praticada pelos administradores lusitanos. Todavia, escamoteada no período colonial, as críticas podem ser entendidas como direcionadas aos ditadores e seus apoiadores no tempo presente às filmagens, configurando-se num exercício de contra-análise histórica, como sugere Marc Ferro.

De modo geral, cientes de que os espectadores podem ser levados à reflexão sobre as histórias contadas em seus filmes, é premissa nos diretores de cinema a preocupação com a forma narrativa a ser construída. Percebe-se, portanto, a ideia do cinema-história como mediador do conhecimento histórico, em um processo de construção de história pública – ainda que esse conceito não fosse familiar a Cacá Diegues, tampouco corrente no Brasil ao período em que *Xica da Silva* foi produzido.

Ao falar sobre suas motivações para filmar *Xica da Silva*, Diegues ressaltava que “o que mais o atraía no projeto era a possibilidade de realizar um filme sobre a maravilhosa doidice brasileira”.³⁴ Iria ainda mais longe, defendendo uma ideia de brasilidade que se aproximava daquela desenvolvida pelo movimento tropicalista, que propunha uma releitura cultural do país em consonância com a incorporação de valores contemporâneos e estrangeiros.³⁵ O fato de haver pouco material de referência direta a Chica da Silva, sendo que as fontes levantadas pelo diretor eram registros fora da chancela historiográfica, já que inexistia produção histórica no campo acadêmico sobre a vida da ex-escrava que se tornou amásia de um dos homens mais importantes do império português, pode ter favorecido a execução de seu trabalho.

Talvez, por isso, desde o início das filmagens, o diretor procurou se esquivar das cobranças por produzir uma narrativa cinematográfica pautada na ideia da objetividade histórica. Em 1975, quando o filme ainda era produzido, Cacá Diegues pontuou não intencionar discutir a crônica histórica do país. Entretanto, reconhecia pensar o filme como um mediador para promover essa reflexão:

O que sabemos da Xica da Silva, além das raras fontes eruditas, nos foi transmitido pela imaginação popular através da tradição oral ou pelos romances, peças de teatro, poemas e sambas. Tanto melhor. Não é intenção do filme discutir a crônica histórica do país, se bem que possamos colaborar com ela. Pretendemos apenas acender uma luz nova sobre um importante personagem mítico brasileiro e, através dele, fazer o elogio poético da liberdade, da imaginação criadora e da sensualidade de um povo – o nosso.³⁶

A percepção do filme como mediador do conhecimento histórico reapareceu quando apresentou seu filme para a imprensa. Nas entrevistas próximas ao lançamento nacional, em setembro de 1976, o diretor destacou a importância da reconstituição cenográfica a cargo de técnicos do IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), que, segundo Diegues, se superaram na árdua tarefa de tentar deixar o casario das ruas da cidade de Diamantina o mais próximo das existentes no arraial do Tejuco, no século XVIII: “[...] repintando casas, igrejas, reconstruindo muros, ‘maquiando’ postes”.³⁷ Orgulhosamente Cacá Diegues reiterava a realização de intensa pesquisa histórica para empreender as filmagens.

Mas, como havia muito pouca coisa sobre a Xica da Silva, nós tomamos um caminho de reconstituição histórica da época e pusemos o personagem em cima. Cada elemento em cena é a reconstituição rigorosa de documentos e gravuras, principalmente Debret e Rugendas, pesquisados nos museus de Belo Horizonte e do Rio de Janeiro. Muitas cenas são cópias fiéis dessas reproduções. [...] As roupas e os cenários foram todos reconstituídos, com exceção de Xica, que é a intervenção na História.³⁸

Na realidade, o filme assinala uma preocupação em produzir significado histórico. *Xica da Silva* recorre a uma prática comum em filmes com temporalidades distintas de sua produção, sobremaneira os de gênero histórico, que é apresentar, logo na abertura, informações sobre o período em que se desenvolverá o filme. A estratégia usada por Cacá Diegues foi empregar uma cartela informativa, cujas legendas são complementadas pelas falas dos atores. Por essa conjunção, explica-se didaticamente o contexto histórico em que a narrativa se desenvolve.

34. . Maria Lúcia Rangel. “Cinema Novo”...

35. . Mariana Villaça. Polifonia tropical: experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972) (São Paulo: Humanitas, 2004).

36. . Alberto Silva, “A fantástica Xica da Silva”, *Crítica*, [São Paulo] 9-15 jun. de 1975: 21.

37. . “Xica da Silva, dois anos de pesquisa”, *O Estado de São Paulo* [São Paulo] 22 ago. de 1976.

38. . Fernando José Dias da Silva. “Xica da Silva e do Sucesso”, *Jornal da Tarde* [São Paulo] 24 set. de 1976: 24.

O plano de abertura em *Xica da Silva* traz a fotografia de campos escarpados da região diamantina mineira. Um letreiro apresenta a demarcação espaço-temporal da história que, embora não especifique o ano, situa o espectador na segunda metade do século XVIII. Houve o cuidado de denominar como o Arraial do Tejuco é atualmente conhecido: cidade de Diamantina. Os planos seguintes complementam as informações do letreiro de que se trata de uma região de extração aurífera e diamantífera, sendo que essa produção visava enriquecer a Coroa portuguesa.

A sequência inicial apresenta dois momentos. No mesmo cenário de campo aberto, o primeiro momento apresenta três brancos tocando música, enquanto alguns escravos negros seguram suas partituras e observam. Terminada a prática, o diálogo estabelecido entre a dupla de músicos e o forasteiro, que logo se revelará ser João Fernandes, o novo contratador dos diamantes, explica a riqueza da sociedade diamantina, ao mesmo tempo em que os músicos criticam a postura dos administradores e da Coroa em ignorar a pobreza do povo, extorquindo-o cada vez mais e restringindo sua sobrevivência.

Nesse ínterim, estabelece-se o segundo momento quando um grupo de negros cerca ameaçadoramente o contratador. Em meio à tensão, o diálogo segue a direção da conversa já estabelecida, ou seja, uma crítica ao sistema colonial que explorava impiedosamente o povo de Minas. O líder negro, Teodoro, explica a João Fernandes como se encontram os diamantes, reforçando a crítica de que quem usufrui da riqueza não sabe como extraí-la.

Constata-se que essa preocupação em contextualizar o espectador e explicar passagens históricas é uma tônica por todo o filme. Infere-se, portanto, que as entrevistas concedidas por Cacá Diegues em que procurava desvencilhar *Xica da Silva* do compromisso de correção histórica como uma precaução. A postura defensiva adotada pelo diretor parece pertinente quando se consideram as cobranças que filmes com temáticas históricas geralmente recebem. Muitos títulos nessa seara terminam por se tornarem objeto de uma espécie do *jogo dos sete erros* de representação histórica.

Contrariando os adeptos da pretensa objetividade histórica, concorda-se com Robert Rosenstone que as incongruências históricas (temporais e personagens, por exemplo) presentes nas representações são pontos a serem explorados para reflexão sobre o conhecimento histórico.³⁹ Mesmo quando as representações fílmicas contradizem as pesquisas consolidadas de historiadores, acredita-se que é uma oportunidade de se desenvolver um debate sobre a narrativa cinematográfica da história, suas incoerências e possíveis significados. Muitas vezes, temas até então silenciados emergem graças a sua representação no cinema.

Deve-se salientar que, antes de tudo, um filme é um filme. É assim que os diretores esperam que seu trabalho seja encarado. Contudo, conforme assinalado no início desse artigo, isso não significa a inexistência de responsabilidade na produção da narrativa cinematográfica sobre a história. Estabelecer uma narrativa sobre o passado implica questões profundas de compreensão existencial, de identidade.

A significação histórica derivada do filme se estabelece quando o espectador articula seu conhecimento histórico sobre o tema com o que assiste, representado na tela. Mas, também, o filme pode favorecer um inédito conhecimento, caso o espectador desconheça por completo o contexto sócio-histórico a que assiste.

Nesse sentido, o cinema-história se constitui como uma prática de história pública por promover a circularidade de outros conhecimentos históricos acerca da temática representada, divulgando a história para um público amplo e que ultrapassa a escola – o espaço de educação histórica tradicional. Bem como por viabilizar pela narrativa cinematográfica uma interpretação do passado/presente, cuja problematização pode suscitar novas questões e objetos de trabalho para historiadores e outros profissionais.

39. . Robert Rosenstone. A. Inventando la verdad histórica en la gran pantalla. Una ventana indiscreta: la historia desde el cine. Glória Camarero; Beatriz de las Heras; Vanessa de Cruz. (Orgs) (Madrid: Ediciones JC, 2008).

É o que se pode dizer de Chica da Silva, cuja história foi registrada pela literatura, poesia, carnaval, cinema, música, novela antes de chegar à produção histórica acadêmica – recebendo somente no século XXI uma qualificada biografia. Não obstante, a história da ex-escrava do Tejuco que conseguiu sua liberdade e riqueza, contradizendo os parâmetros da sociedade colonial, tornou-se uma imagem canônica do período da escravidão, especialmente ligada à resistência aos sofrimentos da condição cativa e à esperança de superação. Uma projeção interessante para a sociedade brasileira contemporânea, sobretudo para as parcelas mais pobres e negligenciadas pelo Estado. E não há dúvidas de que *Xica da Silva*, dirigido por Cacá Diegues, foi essencial na construção desse imaginário da *rainha negra do Tejuco*. O processo fílmico articulou todo um conhecimento circulante que culminou na representação carnalizada e sensual da protagonista. Mas, o filme também trouxe uma interpretação da sociedade colonial, cuja leitura em muitos planos cruzava a ponte temporal com a história do tempo presente. *Xica da Silva*, portanto, contribuiu para o desenvolvimento da consciência histórica do espectador.

FONTE FILMOGRÁFICA

XICA DA SILVA. DIEGUES, CARLOS. EMBRAFILME E UNIFILMS, 1976. 1 FITA VHS (117 MIN), SON., COLOR.

OBRAS CITADAS

- ABRASH, BARBARA; WALKOWITZ, DANIEL J. “SUB/VERSIONS OF HISTORY: A MEDITATION OF A FILM AND HISTORICAL, NARRATIVE”. HISTORY WORKSHOP JOURNAL, [OXFORD] N.38, 1994. DISPONÍVEL EM: <HTTP://HWJ.OXFORD-JOURNALS.ORG> ACESSO EM: 6 FEV. 2011.
- BACZKO, BRONISLAW. “IMAGINAÇÃO SOCIAL”. ENCICLOPÉDIA EINAUDI. V.5: ANTROPOS-HOMEM. LISBOA: IMPRENSA NACIONAL; CASA DA MOEDA; ED. PORTUGUESA, 1985,
- DAVIS, NATALIE ZEMON. SLAVES ON SCREEN: FILM AND HISTORICAL VISIONS. CAMBRIDGE: HARVARD UNIVERSITY PRESS, 2000.
- FERREIRA, RODRIGO DE ALMEIDA. CINEMA, HISTÓRIA PÚBLICA E EDUCAÇÃO: CIRCULARIDADE DO CONHECIMENTO HISTÓRICO EM *XICA DA SILVA* (1976) E *CHICO REI* (1985). 2014. TESE (DOUTORADO EM EDUCAÇÃO) – FACULDADE DE EDUCAÇÃO – UFMG, BELO HORIZONTE. DISPONÍVEL EM: <HTTP://WWW.BIBLIOTECADIGITAL.UFMG.BR/DSPACE/HANDLE/1843/BUBD-9HMFUB>
- FERREIRA, RODRIGO DE ALMEIDA. O DESCAMINHO DE DIAMANTES: RELAÇÕES DE PODER E SOCIABILIDADE NA DEMARCAÇÃO DIAMANTINA NO PERÍODO DOS CONTRATOS (1740-1771). BELO HORIZONTE: FUMARC; SÃO PAULO: LETRA E VOZ, 2009.
- FERRO, MARC. CINEMA E HISTÓRIA. SÃO PAULO: PAZ E TERRA, 1992.
- FREYRE, GILBERTO. CASA GRANDE E SENZALA. 51. ED. SÃO PAULO: GLOBAL, 2006.
- FURTADO, JÚNIA FERREIRA. CHICA DA SILVA E O CONTRATADOR DOS DIAMANTES: O OUTRO LADO DO MITO. SÃO PAULO: COMPANHIA DAS LETRAS, 2003.
- FURTADO, JÚNIA FERREIRA. O LIVRO DA CAPA VERDE: O REGIMENTO DIAMANTINO DE 1771 E A VIDA NO DISTRITO DIAMANTINO NO PERÍODO DA REAL EXTRAÇÃO. SÃO PAULO: ANNABLUME, 1996.
- GORENDER, JACOB. O ESCRAVISMO COLONIAL. SÃO PAULO: ÁTICA, 1978.
- LIDDINGTON, JILL. “O QUE É HISTÓRIA PÚBLICA”. INTRODUÇÃO À HISTÓRIA PÚBLICA. JUNIELE RABÊLO DE ALMEIDA; MARTA ROVAL. SÃO PAULO: LETRA E VOZ, 2011.
- MATTOSO, KÁTIA M. DE QUEIRÓS. SER ESCRAVO NO BRASIL. 3.ED. SÃO PAULO: BRASILIENSE, 2001.
- MEIRELES, CECÍLIA. ROMANCEIRO DA INCONFIDÊNCIA. RIO DE JANEIRO: LETRAS E ARTES, 1965.
- MORETTIN, EDUARDO VICTÓRIO. HUMBERTO MAURO, CINEMA, HISTÓRIA. SÃO PAULO: ALAMEDA, 2013.
- NAPOLITANO, MARCOS. “FONTES AUDIOVISUAIS: A HISTÓRIA DEPOIS DO PAPEL”. FONTES HISTÓRICAS. CARLA BASSANEZI PINSKY; TÂNIA DE LUCA. (ORGS). SÃO PAULO: CONTEXTO, 2005.
- RANGEL, MARIA LÚCIA. “CINEMA NOVO: SEGUNDA DENTIÇÃO. O POVO NAS TELAS E NAS SALAS”. JORNAL DO BRASIL [RIO DE JANEIRO] 31 JUL. DE 1976.
- RICOUER, PAUL. TEMPO E NARRATIVA. SÃO PAULO: WMF MARTINS FONTES, 2010.

- ROSENSTONE, ROBERT A. *A HISTÓRIA NOS FILMES. OS FILMES NA HISTÓRIA*. SÃO PAULO: PAZ E TERRA, 2010.
- ROSENSTONE, ROBERT A. "INVENTANDO LA VERDAD HISTÓRICA EN LA GRAN PANTALLA". *UNA VENTANA INDISCRETA: LA HISTORIA DESDE EL CINE*. GLÓRIA CAMARERO; BEATRIZ DE LAS HERAS; VANESSA DE CRUZ. (ORGS). MADRID: EDICIONES JC, 2008.
- SALIBA, ELIAS THOMÉ. "AS IMAGENS CANÔNICAS E A HISTÓRIA". *HISTÓRIA E CINEMA: DIMENSÕES HISTÓRICAS DO AUDIOVISUAL*. EDUARDO VÍCTORIO MORETTIN; ELIAS THOMÉ SALIBA. (ET.AL). (ORGS). SÃO PAULO: ALAMEDA, 2007.
- SAMUEL, RAPHAEL. "HISTORY AND TELEVISION". *HISTORY WORKSHOP JOURNAL [OXFORD]*, 1981, PP.172-176. DISPONÍVEL EM: <[HTTP://HWJ.OXFORDJOURNALS.ORG/](http://hwj.oxfordjournals.org/)> ACESSO EM: 6 FEV. 2011. TRADUÇÃO LIVRE.
- SANTOS, JOÃO FELÍCIO DOS. *XICA DA SILVA*. 3.ED. SÃO PAULO: JOSÉ OLYMPIO, 2007.
- SANTOS, JOAQUIM FELÍCIO DOS. *MEMÓRIAS DO DISTRITO DIAMANTINO DA COMARCA DO SERRO*. 6.ED. BELO HORIZONTE: ITATIAIA, 1976.
- SILVA, ALBERTO. "A FANTÁSTICA XICA DA SILVA". *CRÍTICA [SÃO PAULO]* 9-15 JUN. DE 1975, P.21.
- SILVA, FERNANDO JOSÉ DIAS DA. "XICA DA SILVA E DO SUCESSO". *JORNAL DA TARDE [SÃO PAULO]* 24 SET. DE 1976, P.24.
- SILVA, MARCO ANTÔNIO. "A CARICATURA COMO PENSAMENTO: A CARLOTA DE CARLA". *REVISTA O OLHO DA HISTÓRIA [SALVADOR]* N.10, 2008, PP.1-8.
- VILLAÇA, MARIANA. *POLIFONIA TROPICAL: EXPERIMENTALISMO E ENGAJAMENTO NA MÚSICA POPULAR (BRASIL E CUBA, 1967-1972)*. SÃO PAULO: HUMANITAS, 2004.
- "XICA DA SILVA, DOIS ANOS DE PESQUISA". *O ESTADO DE SÃO PAULO [SÃO PAULO]* 22 AGO. DE 1976.