

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E
CULTURA

**Xica da Silva como acontecimento:
telenovela, raça e sexualidade no Brasil dos anos 1990**

RHAYLLER PEIXOTO DA COSTA SOUZA

Rio de Janeiro

2022

RHAYLLER PEIXOTO DA COSTA SOUZA

**Xica da Silva como acontecimento:
telenovela, raça e sexualidade no Brasil dos anos 1990**

Orientador: Prof. Dr. Igor Sacramento

Rio de Janeiro

2022

FOLHA DE APROVAÇÃO



UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO
UFRJ



ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em Comunicação

ATA DA SESSÃO PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO APRESENTADA POR RHAYLLER PEIXOTO DA COSTA SOUZA NA ESCOLA DE COMUNICAÇÃO DA UFRJ

Aos dez dias do mês de março de dois mil e vinte e dois, às quinze horas, por meio de videoconferência, foi apresentada a dissertação de mestrado de Rhayller Peixoto da Costa Souza, intitulada: "*Xica da Silva Como Acontecimento: telenovela, raça e sexualidade no Brasil dos anos 1990*", perante a banca examinadora composta por: Igor Pinto Sacramento [orientador(a) e presidente], Marialva Carlos Barbosa e Conceição de Maria Ferreira Silva. Tendo o(a) candidato(a) respondido a contento todas as perguntas, foi sua dissertação:

x aprovada ☐ reprovada ☐ aprovada mediante alterações

E, para constar, eu, Thiago Couto, lavrei a presente, que segue por mim datada e assinada pelos membros da banca examinadora e pelo(a) candidato(a) ao título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Rio de Janeiro, 10 de março de 2022

Igor Pinto Sacramento [orientador(a) e presidente]

MARIALVA CARLOS

Assinado de forma digital por MARIALVA

CARLOS BARBOSA;38625210791

BARBOSA:38625210791

Dados: 2022.03.15 19:01:05 -03'00'

Marialva Carlos Barbosa [examinador(a)]

Conceição de Maria Ferreira Silva [examinador(a)]

Rhayller Peixoto da Costa Souza [candidato(a)]

AGRADECIMENTOS

A Deus, força motivadora que me auxiliou nos períodos mais difíceis da produção desta dissertação.

À minha família, em especial minha mãe Carmem Lúcia, minha Tia Iêda e prima Ingrid. Meus tios Jorge da Conceição e Vilma Couto que me acolheram durante os primeiros meses de volta ao Rio de Janeiro.

Meu professor, orientador e amigo Igor Sacramento pelas imensas trocas que me possibilitaram escrever esta dissertação desafiadora.

Aos professores da da Eco-pós, em especial às professoras Marialva Barbosa e Ana Paula Goulart Ribeiro.

À querida Ceíça Ferreira, por suas contribuições para o trabalho.

À rede de apoio que construí na Eco-pós durante a escrita desta dissertação: Etienne Martins, Gabriela Isaías, Henry Fragel, Laís Jannuzzi e Ribamar Oliveira. Pelas alegrias e aprendizados que compartilhamos.

A Nassara Leão, pela jornada.

A Rafael dos Santos, por todo o suporte dado durante este período. Obrigado por se fazer presente ao meu lado.

À professora Patrícia Cardoso D’Abreu por estar sempre solícita e me lembrar da importância do trabalho que desenvolvo.

Ao Núcleo de Estudos em Comunicação, História e Saúde (NECHS).

Aos sempre parceiros Thiago e Jorgina pela ajuda na secretaria da Eco-pós.

À Capes, pela bolsa que me proporcionou continuar estudando.

Os agradecimentos se estendem a todos que direta e indiretamente fizeram com que esse mestrado se concretizasse.

RESUMO

A dissertação analisa a exibição da telenovela *Xica da Silva* pela Rede Manchete no ano de 1996. Pioneira no protagonismo central de uma personagem negra, as tensões acerca da escolha da história a ser adaptada pela emissora promoveram uma ruptura em um modelo já consolidado de ambientação do passado escravocrata. Percebe-se então que a obra enseja uma mudança a ser investigada. Nesse sentido, o trabalho faz uso da noção de acontecimento e sua relação com a mídia (FRANÇA, 2012) com base nos discursos postos em circulação pelos jornais e revistas que entre 1996 e 1997 falaram sobre a telenovela. Logo, entende-se que a *Xica da Silva* da Rede Manchete é construída a partir das interações entre a telenovela, as notícias publicadas em jornais e revistas e o momento de efervescência que caracterizou a representatividade negra no audiovisual dos anos 1990. O conceito de polifonia (BAKHHTIN, 2018) é mobilizado no trabalho dado o entendimento de que a personagem principal é constituída de muitas vozes, o que pode ser comprovado nas decisões criativas da própria trama e que envolveram o autor, o diretor e a atriz protagonista. Como um produto que se propõe a discutir o passado do século 18 no ano de 1996, *Xica da Silva* contribui na documentação histórica da televisão brasileira ao levar para as telas um modelo singular de representação da escravidão. Deste modo a telenovela objetiva, ao representar o passado escravocrata, inserir questões de seu presente na trajetória da ex-escravizada, que se constrói entre o passado e o presente, nas expectativas por suas versões anteriores e nas demandas do momento de sua adaptação.

Palavras-chave: Telenovela; Rede Manchete; *Xica da Silva*, acontecimento

ABSTRACT

The dissertation analyzes the exhibition of the telenovela *Xica da Silva* by Rede Manchete in 1996. Pioneer in the central role of a black character, the tensions surrounding the choice of the story to be adapted by the broadcaster promoted a rupture in an already consolidated model of setting the slave past. It is then perceived that the work entails a change to be investigated. In this sense, the work makes use of the notion of event and its relationship with the media (FRANÇA, 2012) based on the discourses circulated by newspapers and magazines that between 1996 and 1997 talked about the telenovela. Therefore, it is understood that the *Xica da Silva* of Rede Manchete is built from the interactions between the telenovela, the news published in newspapers and magazines and the moment of effervescence that characterized black representation in the audiovisual of the 1990s. The concept of polyphony (BAKHTIN, 2018) is mobilized in the work given the understanding that the main character is made up of many voices, which can be proven in the creative decisions of the plot itself and which involved the author, the director and the protagonist actress. As a product that proposes to discuss the past of the 18th century in 1996, *Xica da Silva* contributes to the historical documentation of Brazilian television by bringing to the screen a unique model of representation of slavery. In this way, the telenovela aims, when representing the slave past, to insert questions of its present in the trajectory of the ex-slave that is built between the past and the present, in the expectations for its previous versions and in the demands of the moment of its adaptation.

keywords: Telenovela; Rede Manchete; *Xica da Silva*, acontecimento

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Revista Manchete 14/06/1996	52
Figura 2 - Caetano	54
Figura 3 - Xica seduz Macário e outro soldado	56
Figura 4 - Recortes Jornal do Brasil 23/07/1996:69	68
Figura 5 - Recortes Jornal do Brasil 08/06/1997: 3.....	88
Figura 6 - Recortes Jornal do Brasil, 08/06/1997: 4.....	89
Figura 7 - Xica da Silva descobre que é Sinhá.....	93
Figura 8 - Xica sela uma amizade com Zé Maria.....	95
Figura 9 - Xica apresenta Tomásia, sua "escrava branca"	98
Figura 10 - Xica entra na igreja pela primeira vez	100
Figura 11 - As mulheres do Tijuco olham para Xica com desaprovação ..	102
Figura 12 - Xica ordena ao escravizado Jacinto que envenene as nascentes de todo o Tijuco	105
Figura 13 - - Xica obriga Senhor Pereira a dar água na boca da escravizada Fátima.....	107

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
Capítulo 1: A escravizada que virou telenovela	30
1.1 As muitas Chicas/Xicas da Silva	30
1.3 Uma Xica da Silva que acontece	43
1.4 A Xica da Silva de telenovela em cena	52
Capítulo 2: Instâncias de reconhecimento	59
2.1 Vozes da personagem	59
2.2 A telenovela escrita na imprensa	67
2.2 Uma nova Xica da Silva?	92
Capítulo 3: Textos e contextos na construção de um passado pela teledramaturgia.....	113
3.1 Referenciando um passado no presente: tramas sobre a escravatura	113
3.2 Xica da Silva como documento histórico dos anos 1990.....	125
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	133
REFERÊNCIAS.....	141

INTRODUÇÃO

Telenovelas sempre foram minha paixão e o costume de assisti-las só fez crescer o apreço pela televisão brasileira e o que ela tem a nos oferecer. Pensar em um cruzamento entre mim e as telenovelas me leva a memorizar momentos importantes como telespectador. Um deles, a ocasião do primeiro capítulo de *O Beijo do Vampiro* (Rede Globo, 2002), fez com que eu tivesse dificuldades de tomar banho naquele dia, pois não queria ficar sozinho com medo do Bóris Vladescu, de Tarcísio Meira. Outra das muitas histórias que me atravessam como noveleiro foi meu primeiro “Quem matou?”, em que fiquei até tarde esperando o desfecho do assassinato que movimentou o último capítulo de *Celebridade* (Rede Globo, 2004), mas não consegui aguentar o cansaço e caí no sono. Na manhã do sábado me levantei eufórico, fui correndo ao quarto da minha mãe e a acordei batendo na porta: “Mamãe, quem matou Lineu?”. Esses são exemplos de um de um rapaz que cresceu no interior do Rio de Janeiro, uma criança cheia de vontades de fazer parte de um universo que estava tão perto e tão longe ao mesmo tempo.

Nas tramas de Manoel Carlos ou nas de Gilberto Braga, a caótica capital fluminense contrastava com o lugar calmo onde vivia, sempre me deixando curioso todas as vezes em que fielmente me reunia com os familiares para assistir telenovelas ou os programas que comentavam o que acontecia nelas. Isso não é peculiaridade minha, venho de uma família em que consumir televisão é uma das coisas que nos mantém unidos. A nível de curiosidade, tenho uma prima chamada Milena em homenagem à personagem de Carolina Ferraz em *Por Amor* (Globo, 1997) e minha mãe até hoje quando questiona o marido o chama ironicamente de “Barão de Araruna”, o homem autoritário interpretado por Rubens de Falco em *Sinhá Moça* (Globo, 1986). Minha bisavó Sebastiana, de quem tenho muitas saudades, ao dizer que alguém era pão-duro ou mão de vaca, comentava “Ele tem o espírito de Nonô Correia”, o protagonista avarento de *Amor com Amor se Paga* (Globo, 1984). De certa forma o modo com que telenovelas influenciam cada um de nós em minha casa contribuiu para que hoje eu estivesse escrevendo um trabalho sobre o tema.

O ano de 2005 me foi marcante. Estava na quarta série do ensino fundamental e passava uma boa parte do dia alternando entre as inéditas da Globo e as reprises do

SBT. A surpresa foi que uma dessas reprises, *Xica da Silva*, chamava minha atenção por não se parecer em nada com o que eu tinha visto até então: uma mistura de travessura, violência e cenas proibidas para garotinhos como eu, mas que despertaram curiosidade, principalmente pela protagonista. *Xica da Silva* no SBT logo se tornou meu programa favorito e resultava em algumas brigas travadas com minha bisavó pelo único televisor que tínhamos em casa. Eu não estava sozinho nessa: Raiany, uma grande amiga, também embarcava nas aventuras de Xica e íamos para a escola cantarolando a abertura na versão que conhecíamos: “*Xica da, Xica da, Xica da, Xica da Silva, a negra*”, da música de Jorge Ben Jor. Nós até abaixávamos a manga da blusa no ombro para imitar as roupas usadas pela protagonista que tanto admirávamos.

Das percepções da época enfatizo essa: a de uma Xica heroína, afinal, um rapaz de dez anos não tem condições de tecer críticas aprofundadas sobre o que a telenovela trazia, muito menos de compreender seu contexto. Sendo assim, o maior destaque eram as peças que pregava em que a maltratava. Essa parte me interessava: a imponência, o jeito com que a Xica da Silva de Taís Araújo parecia uma personagem de desenho animado infanto-juvenil que de repente começava a se vingar de todas as pessoas que a faziam mal. De certa forma isso me ajudava a lidar com coisas que desde pequeno eu sabia que faziam mal a mim. O apego ao jeito da protagonista destacava essa novela no meio de muitas a que assistia: aos dez anos eu queria ser a Xica da Silva.

Anos depois, já na graduação, chegou o momento de definir o que cada um se ocuparia em se especializar ou pesquisar após a segunda metade do curso. Era uma disciplina de Estética da Comunicação em que a atividade final consistia em uma análise sobre um produto midiático. Pensei: “Por que não *Xica da Silva*?”. Escrevi algumas páginas fazendo uma leitura, que hoje considero rasa, mas que foi o pontapé que precisava para reassistir a trama e buscar entendê-la com outros olhos, não mais os do menino de dez anos que queria ser Xica. Devido a aproximação com a trama, agora como graduando, desenvolvi trabalhos e um TCC. Bom, tudo tem um começo e hoje discordo bastante do que foi o meu trabalho de conclusão de curso, mas me sinto extremamente feliz em perceber o quanto tenho evoluído e exercitado o pensamento crítico em torno dos conceitos, pensadores e discussões que o mestrado, no qual também entrei com um tema discutindo sobre Xica da Silva, me proporciona.

Entrei no mestrado em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) em março de 2020 numa das semanas mais importantes da minha vida acadêmica, período marcado também pela implementação das medidas de restrição no Rio de Janeiro e, conseqüentemente, do fechamento da universidade. A retomada das aulas em modalidade remota mudou dinâmicas e nos condicionou a novos hábitos. Quando professora Marialva Barbosa disse que nossos trabalhos seriam “dissertações e teses da pandemia ainda que não a tivessem como objeto”, fiquei me perguntando de que forma isso se daria. Hoje entendo como toda a nossa produção acadêmica e ritmo foram afetados, por isso escrever essa dissertação tem sido tão importante, apesar de todos os percalços.

A produção da dissertação desde a descoberta do objeto, coleta e análise de dados demanda tempo, dedicação e um ambiente propício para que as atividades se desenvolvam de uma forma satisfatória para as partes envolvidas levando em consideração o aluno, o programa no geral (coordenação, orientadores e instâncias superiores) e sua importância para a sociedade. Os meses de isolamento social mostraram que os envolvidos no processo foram sobrecarregados, não por suas exigências na relação professor/aluno, mas por todo um contexto que impossibilitou que houvesse escapatória do espaço laboral. Notebooks se transformaram em instrumentos de trabalho (mais do que já eram), o quarto/biblioteca virou sala de aula. Ficou difícil conciliar os afazeres quando o espaço que tínhamos, inclusive para lazer, nos convidava a produzir. Não atribuo isso à instituição e sim às demandas da pandemia e isolamento social. Agora, mais tranquilos em relação à vacinação apesar dos perigos que ainda existem, podemos ter uma visão mais crítica do que foi o ano de 2020.

As políticas públicas de investimento e incentivo à educação têm sido constantemente atacadas, com intensidade a partir de 2016, momento de intensa instabilidade política no país. Ser acadêmico em meio a tudo isso tem se provado um desafio pois todos os dias nos deparamos com notícias desanimadoras e que põe em xeque o futuro promissor que tanto planejamos. Acredito que essa seja também a questão dos muitos outros alunos que estão em situação semelhante à minha. Tenho um adendo, no entanto: sou extremamente otimista. Isso pode parecer complexo e ilusório, mas gosto de sonhar, pratico constantemente a fé e me apego à ideia de que de onde eu vim, onde estou e para onde vou existe uma caminhada extensa que trilhei e tenho

trilhado com êxito e aprendido. De certa forma isso me conforta e é maior do que as atrocidades cometidas por qualquer um que não entenda a importância que a universidade tem e o quanto ela abriu as portas para que eu, um rapaz que assistia telenovelas em casa, pudesse estar discutindo com pensadores renomados sobre as tramas que tanto me fizeram refletir antes mesmo de eu sonhar cursar uma universidade pública.

As teses e dissertações da pandemia continuam sendo produzidas, estão em cada um dos estudantes brasileiros dispostos a responder aos cortes de orçamento e ataques públicos à educação superior gratuita se propondo a estudar, mesmo em ambientes desfavoráveis e situações difíceis. Nossa luta se dá em diversos espaços: na rua, em casa, sala de aula e, recentemente, nas telas. Não é o que há de melhor, na verdade há muito o que se questionar, mas estamos aqui resistindo e isso é reconfortante.

O primeiro ano do mestrado foi marcado pela mudança no direcionamento, ocasionada pelas discussões junto ao orientador e pertinência para a linha de pesquisa de Mídias e Mediações na ECO-UFRJ. Na escolha por qual caminho seguir priorizei objetos que focassem no acervo de teledramaturgia da Rede Manchete, que sofre um abandono duplo. O primeiro é físico, ocasionado por embargos judiciais que garantem às suas fitas a comercialização ao mesmo tempo que impede os compradores de exibí-las na televisão em função dos direitos autorais. O segundo é um abandono enquanto objeto de pesquisa, tendo em vista que grande parte das análises e investigações em teledramaturgia concentrarem-se nas tramas da Rede Globo. Deste modo, pensar *Xica da Silva* tem um significado especial e relevância singular por não se tratar da obra de uma emissora comum ao que já vem sendo produzido. A Rede Manchete fechou as portas em 1999 e seria uma boa proposta de intervenção me debruçar sobre os 16 anos que marcaram suas atividades no país.

De início me propus a pesquisar as reconfigurações de *Xica da Silva* no protagonismo negro da telenovela brasileira partindo da noção de pastiche de Paiva e Sodré (2006), para dar conta da relação entre *Xica da Silva* e as protagonistas das telenovelas "*Da Cor do Pecado*" (2004) e "*Cobras & Lagartos*" (2006) da Rede Globo, ambas também estreladas por Taís Araújo. Encontrei um problema: o ponto inicial era a Rede Manchete, mas no decorrer da dissertação acabaria analisando telenovelas globais. Os debates me possibilitaram entender que mais uma vez esse seria apenas um jeito de

discutir telenovelas da Globo, tão pesquisadas e analisadas no campo das ciências humanas. Ao fazer a opção por concentrar minha pesquisa na telenovela de outra emissora reforço a vontade de estudar a obra ao mesmo tempo em que construo espaço para uma pesquisa ainda não realizada sobre o passado na Rede Manchete e como as telenovelas eram inscritas nesse tempo, algo que pretendo desenvolver no futuro. Após muitas trocas com o orientador, colegas e demais professores do programa consegui encontrar um recorte que estudasse o objeto de um modo aprofundado, preocupando-se nas especificidades históricas de uma Xica da Silva de telenovela. Não foi fácil, no entanto; pesquisar o que se gosta é descobrir as fragilidades das afirmações que fazemos no dia a dia com tanta convicção.

Estudar *Xica da Silva* me colocou diante de algumas decisões desde que optei por entrar no mestrado. Durante a entrevista, última etapa de admissão, estávamos eu e três professores da ECO, um deles Igor Sacramento, que veio a se tornar meu orientador e um grande parceiro na elaboração deste trabalho. Discutíamos sobre as perspectivas acerca de *Xica da Silva* e veio a pergunta: “Rhayller, o que você quer pesquisar?” Apesar de simples a indagação surgiu num momento oportuno, no que respondi: “Quero pesquisar telenovela”, e cá estou eu. Investigar uma *Xica da Silva* de telenovela demanda um exercício que no início eu não tinha noção do quão desafiador seria: estudar a materialidade da telenovela em suas cenas, personagens, enquadramentos e diálogos, tudo aquilo que parece se perder perto da dimensão do que é uma análise de um produto televisivo. Encontrei dificuldade no acesso ao material de *Xica da Silva* na íntegra. Devido à má conservação do acervo da Rede Manchete e sua indisponibilidade, tive que acompanhar pelo *youtube* a versão da novela levada ao ar pelo SBT em 2005, que possui capítulos mais extensos e em número menor do que em sua exibição original. A dificuldade na preservação do acervo da televisão brasileira é um dilema que acompanha as pesquisas do ramo no Brasil, que sofre com a falta de políticas públicas que priorizem a conservação de suas produções. Em um artigo em que enfatiza a falta de medidas que preservem o acervo da televisão brasileira, Itânia Gomes sintetiza:

Parece haver uma espécie de naturalização da ausência de acervo entre os pesquisadores que se dedicam efetivamente à análise televisiva: estamos habituados a criar nossos próprios acervos, a gravar programas específicos e trabalhar sobre eles, sempre sobre o presente, ou recorrer a registros escritos. As consequências são dificuldade de análise das matrizes culturais que conformam os programas, a dificuldade de uma análise histórica minimamente consistente que possibilite a compreensão dos vínculos da televisão com as transformações históricas, sociais, políticas e institucionais brasileiras e com os movimentos estéticos e tecnológicos. (GOMES, 2014, p. 11)

Adaptar a pesquisa para essa realidade, onde buscamos outros meios de ter acesso às produções da Rede Manchete, também é um desafio para quem se propõe a estudar a teledramaturgia fora da Rede Globo. Experimentei isso ao buscar fontes para reassistir e catalogar a telenovela: durante este trabalho precisei recorrer às cenas em um canal do *youtube*, o *TV Tiago Leonardo*, que dá acesso a uma versão da obra que não é a original exibida pela Rede Manchete. Por isso, os recortes de cena nos dois primeiros capítulos dessa dissertação são contextualizados conforme a descrição e não pelo número do capítulo em que a sequência foi ao ar, um problema corriqueiro da pesquisa em

televisão que se concentra em investigar o passado da teledramaturgia no Brasil. Recentemente, com parte do acervo de minisséries e telenovelas da Rede Globo exibidas entre as décadas de 1970 a 2010 sendo disponibilizadas em streaming¹, a discussão proposta por Gomes se faz pertinente. Anos após a publicação do trabalho em questão estamos presenciando um período importante de resgate de títulos da teledramaturgia nacional, mas nada diferente do que a televisão já propunha anteriormente: algo segmentado e que evidencia a falha dos órgãos responsáveis em avançar propostas efetivas para a preservação do acervo da televisão brasileira.

As dificuldades por conta do acesso a um material de boa qualidade sobre a telenovela foram temas discutidos nas disciplinas “Problemas Teóricos da Comunicação” e “Metodologia de Pesquisa”, cruciais para a reflexão desse objeto que parecia estar perto de mim e mesmo assim era difícil alcançar. Ao revisitar os clássicos da comunicação em “Problemas Teóricos da Comunicação”, passei a exercitar meu pensamento crítico diante do que a área me oferece, delimitando o espaço e o que eu pretendia dizer levando em consideração as muitas Xicas da Silva que estavam diante de mim, já que a história de Xica da Silva foi constantemente recontada durante o século 20. Recordo-me das aulas iniciais em que perguntavam “Qual era meu objeto de pesquisa?” e uma série de questões vinham à mente; todavia, eu ainda tinha dificuldades em formular algo que estava prestes a pesquisar. Nesse caminho, “Problemas Teóricos da Comunicação” rebateu pressupostos que eu tinha em mente como o da história unilinear, e pôs em minha frente dúvidas que procuro investigar com esse trabalho. Foi o ponto de virada para que a dissertação tomasse corpo e se direcionasse a um lugar próximo de como se apresenta hoje. Os momentos de frio na barriga em que o orientador, também professor da disciplina, dizia: “Rhayller, que tal olhar para a telenovela? Para os gestos, o balançar dos ombros [de Xica da Silva], o que isso provocou naquela época?”. Provaram ser mais do que *insights*, sendo a saída para um tipo de vício, naquele momento em que eu olhava para as muitas Xicas da Silva e queria falar de todas.

¹ Em maio de 2020 a Rede Globo deu início a um projeto de resgate de títulos de seu setor de teledramaturgia exibidos entre 1970 e 2010. Desde então a cada duas semanas uma telenovela ou minissérie estreia no catálogo da Globoplay, serviço de streaming da emissora. Ao longo dos próximos dois anos mais de cinquenta títulos serão adicionados ao acervo digital.

Na disciplina “Metodologia de Pesquisa” fui interpelado tantas vezes que perdi as contas. A professora Marialva Barbosa desde o início da disciplina me instigava a pensar quais eram minhas pretensões estudando Xica da Silva e de que forma eu faria aquilo. Como um romancista apegado à obra que posteriormente tornou-se pesquisador, algumas suposições caíram por terra, assim como determinados conceitos que não estavam alinhados com o que eu queria estudar. “Mito”, “imaginário” e “cultura popular” foram definições que precisei repensar. Isso não quer dizer que esses termos tenham importância, mas definitivamente não eram o que tinha intenção de falar. Naquele estágio do andamento da pesquisa era comum que o dito e o escrito antagonizassem todas as vezes em que eu falava de Xica, o que era percebido por meu orientador e os demais professores a quem me reportava nas disciplinas. Numa dessas discussões em torno dos projetos de pesquisa, Marialva pediu para que eu me atentasse ao tempo do objeto que eu procurava abordar, afinal, é preciso ter cuidado ao falar do passado para não o interrogar a respeito do presente.

Passei a me preocupar com o anacronismo e o modo de olhar para esse passado referenciado nos anos 1990. Um dos meus maiores dilemas ao exercitar esse olhar ao passado de forma cuidadosa se deu no referencial teórico que tinha para, inocentemente, debater sobre a telenovela. Todas as vezes em que eu pensava *Xica da Silva* algo remetia aos estudos étnico-raciais, de extrema valia para entender as relações sociais no Brasil e conseqüentemente como a telenovela se insere como principal produto televisivo no país. Minha inquietação foi: falar de relações étnico-raciais nem sempre é falar de telenovela e nem todas as discussões que se propõem a discutir uma telenovela está preocupada em entender sua materialidade antes de defini-la como sendo correta ou não aos olhos dos estudos étnico-raciais. Ao limitar minha leitura a pressupostos importantes para os estudos de outras Xicas da Silva, esperei encontrar uma pesquisa. Não funcionou. Marialva estava certa: meu trabalho não precisava questionar o passado com as considerações do presente. Sua contribuição está na investigação acerca de como uma telenovela que se inscreve em muitos contextos, inclusive o das relações étnico-raciais, acontece e gera materialidade. Finalmente encontrei minha Xica da Silva.

Ora, pensar a telenovela não é, antes de tudo, refletir o que passa na televisão? Os exercícios de reflexão com o orientador me possibilitaram entender que, ao optar pela telenovela, o contexto é importante, mas é construído pela materialidade. Não existe

contexto de telenovela sem o que o produto se propõe a ser. A pergunta inicial feita na entrevista do mestrado mostra que existiam vários caminhos que poderiam ser traçados naquele momento e eu optei por um: perseguir uma Xica da Silva em trejeitos, modos de ser e estar inscrita em um tempo. Precisamente, uma Xica da Silva que acontece na telenovela em relação àquela que se dá em instâncias de reconhecimento e interpretação do que se passa na televisão: a crítica televisiva na imprensa.

O esforço demandado no diferencial desse trabalho me levou ao *acontecimento* para compreender a Xica da Silva da telenovela. Primeiro é necessário delimitar o conceito tal como nos explicam França e Lopes (2017), que identificam uma pluralidade de significados do conceito nas ciências humanas onde a filosofia, a história e a comunicação possuem suas diferentes formas de conceber os acontecimentos.

Sinteticamente, na primeira dimensão destaco as noções de Arendt (2008), que percebe no acontecimento uma forma de buscar compreensão, já que essa é uma atividade constante de pertencimento ao mundo por ser complexo e não gerar resultados inequívocos. O acontecimento para a autora analisa relações humanas através da compreensão por ser esta ser uma atividade interminável com suas mudanças e variações. Já Foucault (2014) e Ricoeur (1991) trataram o acontecimento como fenômeno imbricadamente discursivo e intradiscursivo. Foucault sintetizou que o acontecimento constrói a interrogação sobre o que somos, na perspectiva dos “limites contemporâneos do necessário, isto é, para aquilo que não é, ou já não é, indispensável para a constituição de nós mesmos, como sujeitos autônomos (FOUCAULT, 2014, p. 298). Já para Ricoeur (1991, p.9) “o acontecimento não é simplesmente chamado à ordem, mas alguma forma que falta pensar; é reconhecido, honrado e exaltado como a crista do sentido”. O filósofo francês acredita que “o acontecimento, significa, de acordo com este primeiro uso: algo que acontece” (RICOEUR, 1991, p. 9). Além disso, o modo como o significado se apodera do evento-ocorrência deve ser considerado como os deslocamentos dos movimentos dos sentidos para a pressão pelo significado.

A temática também é discutida de forma ampla na área da comunicação. A perspectiva de Meditsch (2010), evidencia o papel do acontecimento na escrita da gramática do social como parte da contribuição do jornalismo na criação de realidades. O autor problematiza a ideia de que o jornalismo é o principal responsável por construir realidades, examinando a bibliografia que sustenta a afirmação, tão utilizada nos

estudos acadêmicos. Ao dizer que “o jornalismo[...] participa de produção da realidade, especialmente no seu âmbito simbólico, mas nunca isoladamente, porém em diálogo permanente com os demais atores sociais” (MEDITSCH, 2010, p.18), questiona aos usos da noção de construção de realidades sociais cunhadas por Berger e Luckmann (1966) e empreendidas pelos estudos em comunicação. A razão, reforça o autor, do equívoco em classificar o jornalismo como criador de realidades está na desterritorialização deste conceito. Sua pesquisa se preocupa então em relacioná-lo às teorias do jornalismo, o que permite um olhar atento a como a realidade social é inscrita através da relação com o homem e a socialização do conhecimento. Neste caminho, o papel de destacar fatos que possuem significação social desempenhado pelo acontecimento compõe as forças atuantes na construção de realidades não criadas exclusivamente pelo jornalismo, mas anunciadas por ele.

As contribuições de Sodré (2009) também nos permitem uma melhor compreensão do acontecimento na área da comunicação. Ao definir a estrutura narrativa do acontecimento em uma “marcação” e “pontuação rítmica”, o autor associa a efetividade dos fatos que ocorrem e vão se tornar acontecimentos a partir de sua relação com o meio em que recebem “valor”. O acontecimento jornalístico como “fato marcado” é responsável por atribuir valor à notícia em “categorias de organização ou controle de fluxos” (SODRÉ, 2009, p. 75). Esses fluxos, continua o autor, são “resultantes de uma sensação ou uma percepção das interrupções e passagens da experiência cotidiana, elaborada na consciência dos sujeitos sociais” (SODRÉ, 2009, p. 80). Quanto à “pontuação rítmica”, que ocorre no acontecimento sob os fluxos temporais do cotidiano, estas geram regimes particulares de temporalidade que estão igualmente associados ao valor atribuído à notícia e garantem ao acontecimento uma estrutura própria no tempo e espaço do discurso. O acontecimento enquanto aspecto temporal do fato social define o cotidiano com base no que acumula como narrativa, moldada pela mídia e que presentifica passado e futuro no sentido de um aqui e agora. É possível perceber, a partir dessas considerações, a influência dos sujeitos sociais na perspectiva do acontecimento para a comunicação, que gera valor e recorre ao passado e ao futuro através da relação com o mundo que noticia.

O campo da história, em geral, também destaca os estudos de Koselleck (2006) e sua versão do acontecimento baseada na construção de um passado, presente e futuro que, ao serem interpelados por um determinado evento, se constituem. Experiência e

expectativa são então categorias essenciais para a compreensão do tempo presente, uma vez que são interdependentes e complementares (FRANÇA E LOPES, 2011). Os estudos chamam atenção para a construção das temporalidades permeadas pela sensibilidade da vivência ou estudo de um momento histórico, algo também percebido pela noção de acontecimento para o jornalismo em que este é percebido como fenômeno cortado e evidenciado pela mídia (CHARAUDEAU, 2006); e (MOUILLAND, 2002).

Entendendo as muitas resoluções do conceito, optei pela concepção de Vera França que, baseada nos estudos do sociólogo Louis Queré, entende o acontecimento como fenômeno que acontece a alguém, sendo dotado desta forma de um poder de afetação. “Acontecimento o é porque interrompe uma rotina, atravessa o já esperado e conhecido, se faz notar por aqueles a quem ele acontece.” (FRANÇA, 2012, p. 13). Em seu segundo aspecto o acontecimento no qual me valho nesse trabalho causa uma ruptura, se fazendo notar a partir disso. O poder de afetação mais uma vez é mostrado, uma vez que “quebra uma sequência e, num primeiro momento, desorganiza o presente” (FRANÇA, 2012, p. 13). Uma terceira característica do acontecimento é a produção de sentido a partir de sua existência: ao acontecer a alguém e criar uma ruptura o acontecimento suscita sentidos. Essa noção mais pragmática do fenômeno foi um importante passo para a compreensão do objeto e sua discussão possibilitada pelo conceito. O acontecimento, como nos lembra França, nos faz falar, e essas narrativas construídas por nós em torno do acontecimento fazem com que ele tenha uma segunda vida. Queré (2005) explica que a primeira vida é da ordem da existência, ligado ao poder de irromper a realidade e se tornar parte dela. A segunda vida, no entanto, está ligada ao simbólico, àquilo que é criado a partir da existência do acontecimento.

Ao discutir as implicações do acontecimento na mídia, Vera França parece aproximar cada vez mais o conceito do objeto que pretendo trabalhar aqui. Ao afirmar que o acontecimento da ordem existencial pode se dar em qualquer espaço da vida social, a autora amplia o debate para o que chama de “outras instituições do campo da vivência” (episódios de programas televisão, rádio, postagens no twitter). “E aqui o importante é frisar que não existe lugar definido para a ocorrência daqueles fatos que vão “acontecer a alguém”, penetrar na experiência de uma coletividade, interromper a normalidade do seu cotidiano.” (FRANÇA, 2012. p. 16). Conforme posto, uma telenovela também pode ser considerado um acontecimento, pois é parte da vivência das

peessoas, virando assunto nas casas, alterando costumes, inserindo novos modos de falar, dentre as muitas outras afetações causadas pelo produto. Acerca da segunda vida França aponta para a relação entre acontecimento e mídia, o lugar onde a sociedade fala de si mesma

Contudo, dando-nos conta de que a mídia é a instituição central pela qual a sociedade fala de si mesma, a si mesma, forçoso é constatar que é principalmente neste domínio que os acontecimentos são revividos e ganham sua existência simbólica. E às vezes essa segunda vida é tão transformadora, e causa tanto impacto, que ela atua igualmente (e novamente) como acontecimento existencial – este, por sua vez, será comentado, e se transformará, de novo, numa segunda vida, numa espiral crescente. (FRANÇA, 2012, p. 16)

Desse modo, decidi me atentar para a Xica da Silva como acontecimento levando em consideração o existencial e o simbólico em suas relações com a mídia durante o período em que a telenovela esteve no ar. Na busca do referencial teórico me pareceu propício que a compreensão de Xica da Silva como acontecimento se dê a partir da noção apresentada pela autora. Assim, no primeiro capítulo, investigo a Xica da Silva a partir do anúncio e exibição da telenovela como acontecimento, destacando três pontos: as tramas antecessoras da Rede Manchete que pavimentaram um estilo de teledramaturgia que esteve presente em *Xica da Silva*, a atenção que a imprensa dá à adaptação vista em entrevistas do diretor da trama e as primeiras aparições de Xica da Silva e Caetano, personagens que desde cedo destacam a agência de escravizados na trama.

A questão racial foi uma preocupação do trabalho desde a delimitação do objeto de pesquisa. Como mencionei anteriormente, minha primeira proposta para a dissertação não parecia atenta ao formato televisivo na qual Xica estava sendo veiculada. A mim, na época – e aqui vale ressaltar um grande avanço no meu modo de pensar sobre *Xica da Silva* – falar “de raça” bastava. Mas que raça? A quais referenciais teóricos eu poderia me dirigir para falar sobre um tema que ao mesmo tempo em que é abordado com tanta veemência ainda aparece, ao ser discutido no campo da comunicação, de forma deslocada? Logo, ao compreender o objeto com mais clareza no tempo em que ele esteve inscrito e em qual passado ele procurava referenciar, encontrei uma solução: discutir raça em diálogo com perspectivas que levassem em conta os dois marcadores raciais que, para mim, que caracterizam Xica da Silva: a sexualidade da

personagem, constantemente apresentada como predadora sexual e o casamento interracial com João Fernandes de Oliveira.

A saber, a sexualidade de Xica da Silva, como veremos mais à frente, é um dos principais motivos pelo qual os idealizadores da telenovela são questionados ao serem acusados de politicamente corretos. O que é perceptível no decorrer de sua exibição é que a sexualidade para Xica da Silva se torna algo negociável na relação entre imprensa e a produção da telenovela: no início era algo a ser explorado de forma mais sutil, fato que fez jornais e revistas se perguntarem sobre o tipo de Xica da Silva que se queria levar ao ar, bem distante daquela que era conhecida de outras adaptações. Depois, quando Xica já estava afastada do lugar de predadora sexual, a alcunha retorna por via da própria produção, sendo mal-recebida pela atriz principal e causando tumulto nos bastidores. Raça e sexualidade funcionam, em Xica da Silva, como dois principais eixos no qual surgem disputas em torno da personagem e não poderiam estar de fora desse trabalho.

Me valho de uma perspectiva racial que enfoque o Brasil com o objetivo de evitar digressões que me façam perder o foco no fenômeno Xica da Silva que, apesar de dialogar com uma série de estereótipos compartilhados com outras representações comuns a outros países, tem traços bem característicos do Brasil. Nesse caminho, a raça aparece com desdobramentos brasileiros sobretudo entre o final do século 19 e início do século 20, período marcado pelas discussões sobre eugenia e o aprimoramento do povo brasileiro; este, tido como atrasado por conta da mistura das três raças que formaram o país: brancos, negros e indígenas. Flores (2000, p. 92) destaca que “a eugenia era tida como a redentora da humanidade. Como ciência, seu papel era investigar a geração para detectar, na genealogia familiar, a presença de elementos degenerativos; como arte, ela aplicaria os meios para produzir a boa geração”.

A corrente, trazida ao país por figuras renomadas do meio científico como Raimundo Nina Rodrigues, entusiasta das ideias do italiano Cesare Lombroso, buscava dar ao Brasil uma solução viável para que o problema ocasionado pelo número de nativos descendentes de africanos e indígenas fosse resolvido. Mais do que uma política de higienização física, a eugenia também tinha intenção de sanar determinados traços culturais vistos como errôneos pelos brasileiros da elite política e intelectual que almejavam um país cada vez mais parecido com a Europa. Como projeto de regulação

social, aproximando o “ser brasileiro” cada vez mais ao branco, a eugenia pretendia compensar as falhas no processo civilizatório brasileiro, que cada vez mais crescia com negros e indígenas, tendo como proposta a valorização do branco como genitor. “Seria possível contornar a miscigenação, desde que se caminhasse para o cada vez mais branco, emergindo uma ideia que fincaria raízes no pensamento brasileiro: a ideologia do branqueamento.” (FLORES, 2000, p. 96).

O contato entre europeus e povos nativos e posteriormente africanos, trazidos para o trabalho escravo no Brasil, reforçaram aqui a prática das relações entre as três raças. Naquele momento era praticamente impossível impedir que as relações, sejam elas de qualquer natureza, se dessem de uma forma separatista como nos casos das *Leis Jim*² Crow nos Estados Unidos ou do *Apartheid sul-africano*³. Os problemas sociais do Brasil, muitos decorrentes da não efetividade de políticas públicas, eram colocados na conta do número de “povos inferiores” e por isso, responsáveis pelo atraso que caracterizava a nação. Dessa forma, os povos não brancos pareciam ter papel fundamental na dificuldade de adequação do país aos moldes europeus. A forma encontrada de conter os nativos era apontar para o surgimento de um povo brasileiro miscigenado, que tinha como meta o branco europeu, seu o lado mais civilizado dessa mistura e, portanto, aquele que trazia a redenção.

A eugenia ganhava força nos discursos da elite como saída para um problema que parecia impossível de se resolver a curto prazo. Porém, as teorias brasileiras da época “caminharam mais no sentido de uma releitura daquelas vindas de fora, a fim de se manterem as esperanças na nação, de índios, negros, brancos, que se desenvolvia.” (BITTELBRUN, 2016, p. 4) A perspectiva encontrada no Brasil para um melhor uso das relações étnico-raciais centrava-se em uma miscigenação com inclinação para o branco, a melhor das três raças.

² Conjunto de leis locais e estaduais vigentes entre 1870 e 1960 no sul dos Estados Unidos que estabeleciam divisões entre americanos negros e brancos em espaços de uso coletivo.

³ Sistema de segregação racial que instituiu separação entre negros e brancos na África do Sul entre 1948 e 1994.

Dessa forma a mestiçagem veio a se tornar um dos cartões postais do país, chancelados por um outro grupo de pensadores que estiveram discutindo sobre o assunto durante as décadas seguintes, com uma vasta produção literária em torno da temática. *Casa-grande & Senzala*, de Gilberto Freyre é conhecido por fazer parte dos debates sobre a miscigenação no país na exaltação da mestiçagem como característica do povo brasileiro. Lélia Gonzalez confirma a virada do pensamento social brasileiro em relação à passa a partir da influência de Gilberto Freyre ao afirmar que

Antes da noção de democracia racial, a ideologia do branqueamento serviu como justificativa para uma política desenvolvida pelos governos brasileiros para branquear a população do país ao encorajar uma massiva imigração europeia, sobretudo no período 1890-1930. Isso se deveu diretamente ao resultado do primeiro censo brasileiro de 1872 (e confirmado por um posterior, em 1890) que indicou que a maioria da população era negra. (GONZALES, 2020, p. 153)

Das lições do sociólogo, seu difundido conceito de democracia racial - característica de um Brasil unido em uma só raça a partir da interação de muitas diferentes - se tornou famoso. Ainda segundo Gonzalez (2020, p. 153) “A noção de democracia racial, desenvolvida por Gilberto Freyre nos anos 1930, constituiu a visão pública e oficial dessa identidade. Assim, negros são cidadãos como quaisquer outros e, como tais, não estão sujeitos a preconceito ou discriminação”. A naturalização das relações étnico-raciais no Brasil excluindo seus pressupostos discriminatórios para com os povos não brancos ganhavam respaldo nas constatações de Freyre. Nessa perspectiva de naturalizar a miscigenação – e seu processo de aprimoramento do brasileiro para a aproximação com o branco – a obra de Freyre também concluiu que a criação do mestiço, produto do negro e do branco, se dava por uma natureza inclinada para o sexual. Como reforça Flores (2000, p. 97) a “versão da *história genital*, com uma esfera extremamente erótica que propiciou a mestiçagem, toma um lugar de importância junto com as mais importantes interpretações da identidade brasileira”. Os traços de erotismo estão desta forma vinculados à criação da chamada identidade brasileira, juntamente com os relacionamentos interracialis e suas contribuições: a do branco com o intelecto e a do negro com sua força e atributos físicos.

A proposta da eugenia seguida da valorização da mestiçagem como solução para o problema da má herança do povo brasileiro mostra as articulações que o conceito de raça sofre ao longo do tempo. A raça, como podemos ver não é estática, estando

subordinada a uma série de normas sujeitas a variações. Lília Schwarcz (2012), ao discorrer sobre como se dá a constituição da raça a classifica como

uma construção local, histórica e cultural, que tanto pertence à ordem das representações sociais – assim como o são fantasias, mitos e ideologias – como exerce influência real no mundo, por meio da produção e reprodução de identidades coletivas e de hierarquias sociais politicamente poderosas. (SCWARCZ, 2012, p. 34)

Nesse sentido, ainda que a raça não constitua biologicamente como um fator separatista, como sustentavam as teorias que colocavam a raça branca acima de todas as outras, as representações raciais estiveram a todo tempo dando materialidade às constatações que eram sustentadas pela ciência vigente. A influência real no mundo da qual fala Schwarcz, se fez presente nas mais diversas representações articuladas ao longo da história sobre a condição racial do país. Em discussão, raça não é compreendida como um conceito consolidado; antes, mobilizar a raça exige uma atenção aos fenômenos culturais na qual está inserida, que podem variar de tempos em tempos. Vale considerar que essas mudanças não são um todo negativas. Como veremos mais tarde, a raça negra será vista, a partir dos anos 1980, como uma bandeira a ser defendida pelas populações afro-brasileiras como resposta às narrativas de que a abolição da escravatura foi efeito de uma benevolência da elite branca (ABREU, 2018). O período de efervescência que caracterizou os 100 anos da abolição da escravatura em 1988 suscitou discussões que questionaram o papel do negro e do branco na construção do país. Percebe-se que a raça está em constante articulação com os tempos nas quais ela é invocada como conceito, não sendo atrelada somente a um viés negativo.

O modo com que raça é mobilizada entre o fim do século 19 e início do século 20 apontam para uma adequação dos povos não brancos para um ideal branco. Com o fenótipo e os costumes apostando em um melhoramento a partir da interação com o europeu, os ideais de beleza no Brasil, que passava a valorizar a mestiçagem, se aproximam também do que é branco. Em um país que enaltecia a raça branca em todos os seus atributos, “os julgamentos estéticos deviam, portanto, desempenhar um papel capital. Estética e ética, inseparáveis, se completavam.” (FLORES, 2000, p. 94). A degeneração dos povos não brancos era sanada com a miscigenação com europeus e confirmadas, ao mesmo tempo, pelo aspecto externo. Aproximar-se do branco por dentro e por fora significava a chance de ascensão na sociedade brasileira.

Os relacionamentos interracializados como chance de mudança de vida evidenciam a busca por uma condição social que, para além de ilustrar relações raciais no Brasil, caracterizam objeto desse trabalho. A procura por se adequar à sociedade branca é parte da história de Xica da Silva, uma mulher escravizada que se apaixona por um homem branco e ao viver com ele torna-se cada vez mais parecida com seus semelhantes. A adaptação da história por uma telenovela dos anos de 1990, dividindo um período em que as discussões sobre raça já questionavam essa vontade do negro de querer ser branco, ensejam novas perspectivas sobre e releitura da Rede Manchete. Perspectivas que não problematizam apenas a vontade de Xica ser branca, mas o que “ser branca” e “ser negra” significavam no Brasil dos anos 1990.

Gostaria de voltar atrás uma única vez quando disse mais cedo que focaria apenas no Brasil ao discutir raça. Falei sobre dois eixos no qual localizo a discussão sobre raça em Xica da Silva: a sexualidade e o relacionamento interracial com João Fernandes de Oliveira. Retomo aqui, a fim de fazer um paralelo com Xica da Silva, um texto de Fernando Beza (2014) “*Das margens do império: raça, gênero e sexualidade em Recordações d’uma colonial (memórias da preta Fernanda)*”, que analisa o livro que encorpa o nome do título, obra esta escrita por A. Totta e F. Machado, de 1912. Nesse trabalho, Beza associa a fundação do sujeito colonial feminino português e sua representação de acordo com o processo de criação de Preta Fernanda na literatura lusitana. Chamando atenção para a imaginação colonial portuguesa, o texto aponta problemáticas em torno da construção de Preta Fernanda, ao mesmo tempo em que contextualiza sua criação com um momento em que as lutas coloniais pela dominação da África atestavam a subalternidade de povos africanos. As memórias ficcionais de Fernanda, uma prostituta de ascendência africana residente em Lisboa, cercadas de erotismo e uma vontade incessante de parecer branca por meio de sua aparência, refletem na associação que fiz dessa personagem com Xica da Silva.

Assim como no livro de A. Totta e F. Machado, a noção de democracia racial naturaliza as relações interracializadas como uma espécie de troca: a raça branca dá a legitimidade social e a negra oferece a sensualidade e erotismo. No entanto outra característica que une essas duas representações são os resultados da relação interracial. Ao se relacionarem por homens brancos, Preta Fernanda e Xica da Silva almejam se tornarem brancas também. Transformar-se em alguém branco pode ter uma dupla

função em ambas as obras: renegar as raízes e seguir uma vida diferente ou, no que acredito ser mais plausível, tornar-se humana, pois esse era o status aferido a uma mulher branca na sociedade. Em um paralelo com o objeto deste trabalho, os conflitos vindos do desejo de Xica em “ser branca”, ou seja, “polida demais” para sua pele, acontecem dentro e fora da telenovela: aparecem na história pois ao se tornar esposa de João Fernandes de Oliveira, Xica nega o lugar de escravizada que lhe foi atribuído ao nascer, se aproximando cada vez mais da corte portuguesa e seus costumes. Já nos bastidores, a vontade de “ser branca” aparece nas objeções de Taís Araújo, que não aceitava explorar sua sexualidade, como veremos a diante. Raça e sexualidade em Xica da Silva eram partícipes de um conjunto de discursos postos em circulação durante os anos 1990, não podendo serem dissociadas uma da outra e impactando inclusive nas noções de como o “ser negra” deveria ser encenado.

Encontrei uma questão: como identificar esses discursos postos em circulação na imprensa se 25 anos haviam se passado desde a primeira exibição da telenovela? Recorri aos acervos do *Jornal do Brasil*, *O Globo*, *Folha de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo* e a *Revista Manchete*, disponibilizados pelos veículos e pela Hemeroteca da Biblioteca Nacional, a fim de buscar o que a imprensa dizia sobre *Xica da Silva*. Catalogar o que foi falado na época forneceu um direcionamento para examinar o que era dito sobre as decisões artísticas que envolviam a trama. Desta forma, busquei entender, ainda que com os olhares deste tempo, o que foi o momento em que a telenovela esteve no ar. Ao optar pela materialidade ao acontecimento em torno de *Xica da Silva* inscrita nos jornais e revistas dos anos 1990, encontrei uma telenovela dentro da telenovela, tão deixada de lado pelo presente que insiste em olhar o passado da televisão com os seus vícios e pressupostos. Assim, direciono minha atenção ao material divulgado sobre *Xica da Silva* na época para evitar simplificações em torno da

exibição da obra, destacando as características desse acontecimento. Com narrativa própria, conflitos e disputas de sentido tendo a própria mídia como intermediária, a produção de *Xica da Silva* esteve durante os 11 meses da telenovela em um intenso jogo de expectativas que resultavam em como a produção se apresentaria ao público.

A aliança entre acontecimento e notícias veiculadas sobre a produção torna explícito um anseio do trabalho: a investigação não apenas do que foi falado sobre a telenovela durante sua exibição, mas, nas palavras do meu orientador Igor Sacramento, a “análise e questionamento do dito” em torno da *Xica da Silva* representada pela Rede Manchete. Por fim, o que pretendo não é buscar uma *Xica da Silva* verdadeira e elencar quais diferenças existem entre a *Xica da Rede Manchete* ou as que a antecederam: ao investigar uma *Xica* de telenovela faço a opção pelo fenômeno em detrimento da gênese. Isso não significa que as bases do que se construiu *Xica da Silva* sejam desimportantes. Marialva Barbosa (2008); (2010), ao falar sobre a historicidade dos processos comunicacionais postula que não é tarefa do pesquisador a busca por um passado verdadeiro ao empreender uma análise sobre determinado meio de comunicação ou objeto dos tempos idos. À comunicação importam os processos históricos, parte crucial da investigação do passado, de modo que

Para estudar a comunicação há que se ter em mente que ela se operacionaliza em um sistema, no qual estão envolvidos múltiplos atores e práticas. Não basta perceber o aparecimento de novos meios e a “função” ou “papel” que tiveram num dado momento e lugar. Não basta correlacionar o aparecimento ou desaparecimento de jornais, revistas, meios audiovisuais, etc., com um contexto que se localiza, invariavelmente, no em torno dos processos midiáticos. É preciso tentar compreender e remontar os sistemas de comunicação nos quais estavam envolvidos homens e mulheres na sua mais completa humanidade. (BARBOSA, 2010, p. 26)

Suas considerações estabelecem diálogo com Robert Darnton (1987, p. 7) que classifica “construir mundos uma das tarefas essenciais do historiador, e ele não a empreende pelo estranho desejo de escarafunchar arquivos e farejar papel embolorado - mas para conversar com os mortos”. Se debruçar sobre o passado e iniciar uma conversa com os mortos é, para o historiador, parte fundamental nas análises que se propõem a descortinar os feitos dos homens e mulheres que estiveram promovendo mudanças em determinada época, em um olhar atento à historicidade dos processos comunicacionais que instiga o pesquisador localizar os participantes desse processo e “recuperar o sistema de comunicação no qual estavam envolvidos” (BARBOSA, 2010, p. 26).

Seguindo os passos de Darnton e Barbosa, me proponho a investigar uma Xica da Silva mais atenta à historicidade dos processos comunicacionais que estiveram vigentes durante sua exibição da telenovela e menos interessada em estabelecer paralelos que a coloquem como mais ou menos correta. Logo, na base da análise empírica, me proponho a “trabalhar com práticas, representações, apropriações, re-significações produzidas por atores sociais num mundo pleno de significados” (BARBOSA, 2010, p. 31). Por último, o diálogo estabelecido com os homens do passado na qual a historicidade dos processos comunicacionais está vinculada permite a compreensão de que os meios de comunicação, ao produzirem um passado, o fazem pelos sinais que permanecem no presente a partir de seus rastros e vestígios. O passado convocado pelo presente expõe uma característica dos meios de comunicação, que “apresentam nas suas narrativas uma contradição intrínseca: buscam a verdade do passado quando o que podem oferecer é verossimilhança” (BARBOSA, 2008, p. 89). Nesse sentido, buscar uma verdade absoluta sobre quem teria sido ou qual adaptação fez mais jus a quem foi Chica da Silva não é uma questão. A questão, portanto, é interrogar o passado sobre como aparecem e eram interpretadas questões raciais e de sexualidade em Xica da Silva nos anos 1990.

O primeiro capítulo do trabalho, *A escravizada que virou telenovela*, faço uma apresentação de *Xica da Silva* que enfatiza sua escolha para ser a adaptação da Rede Manchete. Os desdobramentos da decisão, recebida com notoriedade pela imprensa, caracterizam um acontecimento em que dois temas centrais, raça e sexualidade, destacam-se. Debruçado no conceito de Queré (2012) proponho uma discussão entre o acontecimento e a mídia França (2012) – (2017), para descortinar, através de jornais e revistas, o período em que a telenovela foi ao ar. Por último, apresento os primeiros discursos postos em circulação na imprensa que evidenciam as motivações Rede Manchete e a mobilização da equipe de produção para diferenciar essa Xica da Silva de telenovela das outras adaptações no que tange à sexualidade e questão racial.

No segundo capítulo, *Instâncias de reconhecimento*, discuto a assimilação de *Xica da Silva* no tecido social através do diálogo com a imprensa e os discursos postos em circulação sobre raça e sexualidade, assuntos recorrentes nas matérias veiculadas sobre a trama e seus bastidores. Dessa forma, a exibição de *Xica da Silva* passa a ser monitorada por meio das discussões propostas, polêmicas e atravessamentos que repercutem nas representações da telenovela nos jornais e revistas. Proponho uma ênfase nos estudos de Chartier sobre a construção de uma representação permeada pelos discursos existentes na época, o que nos dá base para pensar a construção de uma Xica de telenovela. Com isso, passo a dar notoriedade à questão da personagem em Bakhtin (2011) – Brait (2017), e sua formação durante o período em que a telenovela esteve no ar, entre 1996 e 1997.

O terceiro e último capítulo, intitulado *Textos e contextos na construção de um passado pela teledramaturgia*, se encarrega de contextualizar a Manchete dos anos 1990 e seu modo de construir nas tramas de época que se passam no período da escravização. A televisão como documento histórico (KORNIS, 1996 – (2001) e o passado convocado pelo presente (BARBOSA, 2008) tornam-se questões numa busca por entender o tempo da produção de *Xica da Silva* (1996) referenciando o passado (século 18), período em que se passa a história). Que representação de passado é essa e como ela se constrói na trama? O que faz essa estrutura continuar funcionando para a telenovela? Intenciono identificar rupturas e continuidades em *Xica da Silva*: quem são os mocinhos, os vilões, de que forma o enredo da telenovela se adapta à realidade de uma protagonista negra ex-escravizada. A construção desse passado da Rede Manchete por sua teledramaturgia, segundo a emissora, traz ares de inovação. O que me interessa aqui é indicar que elementos de inovação são esses para além do protagonismo negro em telenovelas.

Capítulo 1: A escravizada que virou telenovela

1.1 As muitas Chicas/Xicas da Silva

Pensar a entrada de Xica da Silva na telenovela é inseri-la na emissora em que foi exibida e nos envolvidos em sua produção de sentido. Para entender a fonte de expectativa da imprensa em relação à adaptação de *Xica da Silva*⁴ para a televisão é preciso compreender quem foi Chica da Silva, a mulher do século 18⁵, e quais as principais adaptações que a fizeram famosa. Francisca da Silva foi uma ex-escravizada residente do Arraial do Tejuco, atual município de Diamantina-MG. Seus registros históricos datam de metade do século, mais precisamente em 1753, sendo o primeiro deles uma denúncia diante da Mesa da Visita Episcopal por um relacionamento com Manoel Pires Sardinha, que a comprara para fins de concubinato, o que era comum à época, apesar de rejeitado pela Igreja Católica (FURTADO, 2001, p. 43). A chegada de João Fernandes ao Arraial do Tejuco, assim como na telenovela, se configura como um marco na trajetória de Francisca que, após ser comprada por ele, é alforriada e passa a viver uma nova relação de concubinato com o contratador dos diamantes.

A união durou quinze anos e juntos tiveram treze filhos, nove mulheres e quatro rapazes. Estes últimos, João Fernandes se encarregou de criar na corte portuguesa na ocasião de sua volta a Portugal, motivada por uma briga com sua madrasta pelo testamento de seu pai. As mulheres ficaram com a mãe e as que não foram encaminhadas à vida sacra foram desposadas. A linhagem de Chica da Silva ganharia interesse aos olhos de Joaquim Felício dos Santos em meados do século 19, advogado

⁴ Em ocasião do desfile da escola de samba Salgueiro em 1963, no qual foi o samba enredo, Chica da Silva passou a ser escrita com “X” e referenciada assim pelos meios de comunicação. Observa-se aí uma diferença entre a personagem mulher que viveu nas Minas Gerais no século 18, que continua a ser escrita com Ch. Deste modo o trabalho ao mencionar a Chica da Silva como personagem histórica a tratará por “Ch” e a Xica das mídias, com “X”. À Xica da Silva dos anos 1990 o trabalho utiliza “Xica da Silva da Rede Manchete e Xica da Silva de telenovela”.

⁵ Ao se referir a Chica da Silva com “Ch” o trabalho por vezes utiliza a alcunha “mulher do século 18” e “Chica histórica” apenas para diferenciá-la da Xica da Silva para além da grafia. Enquanto personagem a Xica da Silva também é histórica. O reforço visa apenas marcar a diferença temporal e metodológica entre a Chica que é estudada nas diversas áreas das ciências humanas, ainda que essas não estejam desassociadas.

de uma de suas netas de nome Frutuosa Batista de Oliveira. Disposto a cuidar do testamento de Frutuosa, foi em sua avó que Felício despertou curiosidade. Em 1865 publica o famoso *Memórias do Distrito Diamantino*⁶ livro pioneiro em contar a história da escravizada que virou rainha. O conteúdo do livro eram as histórias contadas por ele entre 1862 e 1964 enquanto escrevia para o jornal *O Jequitinhonha*, em que Chica da Silva aparecia. O fato de uma ex-escravizada andar próxima à elite diamantinense chamou atenção do homem que buscou compreender a realidade do Tejuco do século 18 conforme a sua, ainda que tivesse se passado quase um século. Ao não priorizar uma pesquisa histórica sobre Francisca da Silva, suas percepções acabaram por moldar uma personalidade que se tornaria famosa com o passar dos anos, mas que pouco tinha a ver com o que os documentos comprovaram anos mais tarde.

Devassidão, sensualidade e astúcia foram alguns atributos impostos a Chica da Silva pela publicação de Joaquim Felício dos Santos. Uma vez assimilada pelos meios de comunicação e se tornando conhecida do público por seu gênio tempestuoso e história singular, a mulher comum se transformava aos poucos em um símbolo de beleza e liberdade sexual, mas também de resistência e luta diante de práticas discriminatórias. Dessa Chica sensual e misteriosa surgiram livros, poemas, peças de teatro, um filme e uma telenovela. O trabalho chama a atenção para duas obras que têm um impacto maior na construção de Xica da Silva da Rede Manchete: o livro *Chica que Manda*, de Agripa Vasconcelos (1966), e o filme *Xica da Silva* de Cacá Diegues (1976). O panorama histórico de Chica da Silva e sua transição, nas mídias para *Xica*, dada a partir de 1963 são importantes para localizar de onde partem as expectativas a partir do anúncio de *Xica da Silva* como telenovela em meados dos anos 1990, época marcada pela efervescência das discussões em torno da escravização devido aos recém completados cem anos da Lei Áurea, em que a data 13 de maio passaria a tomar proporções combativas em relação ao racismo, não mais se tratando de uma comemoração pela libertação (ABREU, 2018, p. 25).

Os desencontros entre as muitas Xicas da Silva fomentaram estudos no campo da história em torno da personagem. Percebi, sobretudo a partir dos anos 2000, um interesse maior em desvincular Francisca da Silva enquanto personagem histórica de suas representações tidas como errôneas nas mídias. Trabalhos como *Família e relações de gênero no Tejuco (2001): o caso de Chica da Silva*, *Chica, o mito pelo avesso (2002)* e *Chica da Silva e o contratador dos diamantes: o outro lado do mito (2003)* buscaram problematizar a Xica da Silva contada pelos livros, filmes e telenovela, com os trabalhos de Júnia Furtado dando uma ênfase maior à documentação histórica sobre as relações raciais, de gênero e sociais do Tejuco na época, algo que Joaquim Felício dos Santos procurou preencher com seus pressupostos, como pontua a autora. Neles, Chica da Silva se desprende da mulher que lutava pela libertação, aproximando-se de uma pessoa que com o passar do tempo conformou-se com a condição em que foi colocada como escravizada forra. De acordo com Furtado, a alforria naquela localidade não significava uma afirmação da condição de ser negro no Brasil, mas a aproximação com valores ligados ao branqueamento nos quais se esconde a opressão racial (FURTADO, 2001).

A construção do distanciamento entre Chica e Xica passa pela assimilação da alforria como ponto da virada: se para a personagem histórica foi o que propiciou a aproximação dos valores da sociedade branca da época, para a mulher das adaptações nas artes foi o a partida para subverter sua condição de escravizada. A pesquisa documental apresentava outra Chica da Silva às pessoas acostumadas a vê-la como porta-voz das minorias e menos favorecidos. As relações raciais e de gênero existentes naquela localidade também apontavam para uma adequação. Júnia Furtado faz um convite ao leitor de seu trabalho: conhecer uma Chica da Silva que difere das apresentadas a literatura, cinema e pela televisão. Em *Chica da Silva e o contratador dos diamantes: o outro lado do mito*, reforça

Uma última ressalva: a Chica da Silva que se revela ao longo dos capítulos pouco se parece com o mito divulgado pelo cinema e pela televisão; cabe ao leitor, de espírito aberto, encontrar as respostas à pergunta que norteou a elaboração deste livro: “Afinal, quem foi Chica da Silva, que viveu neste lugar?” (FURTADO, 2003, p. 25)

Área significativa nas provocações sobre a trajetória de Chica da Silva, a história abre espaço para uma investigação em torno da mulher que constantemente aparecia nas

obras artísticas e de quem muito pouco se conhecia. Debruçada nas pesquisas documentais uma outra Chica da Silva, mais compromissada com a apuração, começa a aparecer nos debates acadêmicos. O exercício histórico da investigação por uma Chica da Silva é também uma demanda do presente naquele momento, encabeçada pelas muitas vezes em que as artes não procuraram entender quem foi a mulher do século 18.

Seguida por outra corrente, mais preocupada nos estudos representacionais e das relações étnico-raciais, Chica da Silva volta a ser tema, uma vez que a entrada do embasamento documental abriu um debate sobre os motivos que levaram Joaquim Felício dos Santos e as demais pessoas que escreveram sobre Chica da Silva posteriormente a tratarem a personagem com pressupostos considerados racistas. A procura por uma Chica da Silva diferente da que era comum ao grande público tem como proposta questionar o tom menos compromissado com a apuração histórica e considerado problemático do ponto de vista das relações étnico-raciais. Se Chica da Silva era tão diferente do que se construiu na literatura e posteriormente em outras artes, por que ela é representada dessa forma? Na esteira da crítica sobre o modo com que as artes representavam Chica da Silva estão *Chica que manda: história e literatura no mundo das representações de Agripa Vasconcelos* (2011) de Regina Caleiro e Vinícius Nascimento e *Além do que se vê: Xicas da Silva e os signos ideológicos* (2016) de Mariana Nwabasili. O imaginário social em torno de quem foi Chica da Silva em suas muitas versões encontra na pesquisa de Liv Sovik discussões pertinentes sobre a representação da personagem nas mídias. Destaco *A casa de Chica da Silva em Diamantina: turismo, história e identidade* (2011) *Chica da Silva: a irrupção da memória negra em um samba-enredo* e *Chica da Silva as vultos histórico: brazilian imaginaries and gender violence* (2017), de Liv Sovik que procuram entender os efeitos dessa midiatização com ênfase nas relações étnico-raciais impostas na personagem midiatizada, não somente a partir do livro de Agripa Vasconcelos e o filme de Cacá Diegues, mas de outras fontes que falaram sobre Chica da Silva e contribuíram para sua popularização nas artes.

O que esses trabalhos buscam fazer é entender o caminho traçado pela adaptação da história de Chica da Silva a partir de signos atrelados à escravidão, sobretudo à representação de mulheres negras. O que foi veiculado sobre Chica da Silva (devassidão, sensualidade, sagacidade) e demais características passam a serem vistas

como discriminatórias e racistas, baseadas em pressupostos de inferioridade da comunidade negra. O lugar ocupado pelo escravizado tem então um papel crucial no que se constituiu a personalidade de Chica da Silva a partir de sua mediatização.

Enquanto a pesquisa documental histórica tecia críticas às construções literárias e sua falta de veracidade, os estudos de representação procuravam entender o porquê esses atributos foram atrelados a Chica da Silva. A história e as relações étnico-raciais ao tratarem sobre Chica da Silva não se desassociam, pelo contrário: reafirmam que ao voltar a ser assunto nos jornais, revistas e no dia a dia do brasileiro, Chica da Silva instiga uma recuperação de um passado que é uma demanda do presente naquele momento, tendo em vista que “o passado só pode ser recuperado pelos sinais que permanecem no presente” (BARBOSA, 2008, p.19). Compreender quem foi a mulher do século 18 tem forte ligação em como em meados dos anos 1990 Chica da Silva ressurgiu na adaptação para a telenovela.

1.2 Vozes da telenovela

Entre 17 de setembro de 1996 e 18 de agosto de 1997 a Rede Manchete exibiu *Xica da Silva*⁷, escrita por Adamo Angel (pseudônimo de Walcyr Carrasco) e dirigida por Walter Avancini. A telenovela desde o período de sua concepção tinha um objetivo claro: resgatar a audiência do horário nobre da emissora, que vinha sofrendo queda desde o fim de *Pantanal*⁸, grande sucesso exibido no ano de 1990. Contar a história de Xica da Silva parecia ser, naquele momento, a melhor decisão para recuperar os números de audiência, já que se tratava de uma história conhecida no cinema, teatro e literatura nacional. Para além disso a trama dialogava com a proposta de deslocamento das histórias da emissora que, buscando se distanciar dos centros urbanos, valorizava a exploração de um Brasil desconhecido do grande público. A diferenciação ajudava o canal a ter seu próprio estilo de contar histórias, em oposição à maioria das tramas de horário nobre da Rede Globo. Retirar as produções do eixo Rio/São Paulo reforçava os anseios da Rede Manchete em priorizar um outro tipo de Brasil e que, ao mesmo tempo, conseguia despertar o interesse da audiência em torno da história contada.

Estrelada por Taís Araújo e Victor Wagner, a trama trouxe para a tela da tv a história de amor de Francisca da Silva e João Fernandes de Oliveira, personagens famosos do Brasil colônia. Por seu apelo em torno do relacionamento que alçou Xica à companhia dos nobres da região e impulsionado pelas versões da história que datam desde meados do século 19, o romance desperta, até hoje, a atenção do público. Precedida por *Tocaia Grande*⁹ que apesar de exitosa em sua segunda metade enfrentou problemas no início conseguindo em média 4 pontos e sucedida por *Mandacaru*¹⁰, que registrou apenas 3 na média Ibope¹¹, *Xica* foi o último suspiro do canal do Grupo Bloch,

⁸ Telenovela escrita por Benedito Ruy Barbosa e dirigida por Jayme Monjardim que foi ao ar na Rede Manchete entre agosto de 1997 e agosto de 1998

⁹ Telenovela escrita por Duca Rachid, Mário Teixeira e Marcos Lazarini e dirigida por Walter Avancini que foi ao ar na Rede Manchete entre outubro de 1995 e setembro de 1996

¹⁰ Telenovela escrita por Carlos Alberto Raton e dirigida por Walter Avancini que foi ao ar na Rede Manchete entre agosto de 1997 e agosto de 1998

¹¹ Instituto Brasileiro de Opinião e Estatística, responsável pela divulgação dos números de audiência dos programas televisivos

segurando uma média de 9 pontos durante seus onze meses de exibição original. Para além dos números, deu fama internacional à atriz Taís Araújo, que recebeu o Prêmio Troféu Imprensa de Melhor Atriz no ano de 1998¹². Xica foi reprisada pelo SBT de fevereiro a dezembro de 2005, novamente obtendo audiência expressiva.

Na telenovela, Francisca da Silva é uma jovem escravizada de propriedade do contratador de diamantes da região, Felisberto Caldeira Brant, um homem carrasco e respeitado pela sociedade local. Filha de Maria e Caetano, este último açoitado e morto como punição por contrabandear diamantes, é vendida juntamente com sua mãe para o Sargento-mor Cabral na ocasião da prisão de seu dono acusado de traição ao rei. O que não se sabe, no entanto, é que a própria Xica é a responsável pela trama que levou Felisberto à prisão, tendo roubado uma arca de pedras preciosas juntamente com Quiloa, escravo com quem inicialmente tem um romance. Uma vez na nova casa, a realidade imposta a muitas mulheres negras escravizadas se apresenta a Xica quando esta vítima de estupro por seu novo senhor, num prenúncio de como a telenovela estaria disposta a levar a questão das violências impostas aos negros.

O destino de Xica muda quando o novo contratador chega ao Arraial do Tijuco¹³. João Fernandes de Oliveira, nobre fidalgo brasileiro criado em Portugal, recebera do rei por intermédio de seu pai a concessão de exploração de diamantes, assumindo o lugar de Felisberto que após a prisão foi enviado à corte portuguesa. Não demorou muito a despertar a paixão de Violante Cabral, única filha do Sargento Mor Cabral e noivar-se com ela. No entanto, como forma de agradar a um homem do rei, o então futuro sogro de João Fernandes oferece a ele a chance de escolher um presente de sua propriedade em comemoração ao noivado tão bem-visto pela sociedade do Tijuco. O jovem contratador, por sua vez, pede a posse de Xica, que despertava até então não muitos olhares de grande parte dos moradores da localidade, exceto homens que a queriam ter para si. Apesar da resistência, Cabral concede a João Fernandes a posse de Xica. O

¹³ Ao referenciar o antigo nome do município de Diamantina usa-se Tejuco. A grafia muda quando se trata do lugar onde ocorre a adaptação da Rede Manchete e se faz a opção por Tijuco, bem como é mencionado na telenovela.

contratador apaixonar-se e em pouco tempo rompe o noivado com Violante, assumindo com a jovem escravizada uma relação pouco comum aos moldes da época, de acordo com a trama. Agora alforriada e rica, Xica luta para conservar sua relação com João Fernandes enquanto enfrenta a elite local e os preconceitos que estruturam a sociedade na época.

A chegada de *Xica da Silva* na Rede Manchete é atravessada por uma série de fatores que justificam desde a composição da personagem ao desenrolar da trama: decisões mercadológicas, censura (que apesar de não se comportar como na época da ditadura militar ainda exercia influência sobretudo no campo religioso), especulações em torno da imprensa e conflito com os atores. Entendemos aqui Xica da Silva como uma personagem múltipla, parte de um plano que condicionou não apenas sua escolha para ser protagonista da Rede Manchete, mas por ter se desprendido de alguns pressupostos anteriores ao entrar no formato da telenovela (inédito em suas inúmeras adaptações até então).

Com um histórico de transformar em tramas a vida de personagens conhecidos, a exemplo da minissérie *Marquesa de Santos*¹⁴(1986) e a telenovela *Dona Beija* (1986)¹⁵, a Rede Manchete se consolidou na teledramaturgia brasileira com o selo de contar histórias ousadas e “verdadeiras” segundo suas próprias divulgações. Primeira minissérie exibida pelo canal, o drama estrelado por Maitê Proença e Gracindo Junior nos papéis de Domitila de Castro e Dom Pedro I conquistaram 7 pontos de audiência (MATTOS, 2020, p. 223), um sucesso para a emissora que começava a investir em teledramaturgia. O material promocional de *Marquesa de Santos* publicado na Revista Manchete em 01/09/1984 dizia

A televisão brasileira começou a contar, terça-feira passada, uma história que a escola não te ensinou: o amor proibido de Domitila de Castro, a Marquesa de Santos, e o Imperador Dom Pedro I. E, para personificar uma amante famosa, a mais bela de nossas atrizes: Maitê Proença Gallo, de 26 anos, já conhecida do público da Rede Manchete através das entrevistas do programa Diálogo, que ela apresenta todos os domingos com muita sutileza e ironia.

¹⁴ Minissérie escrita por Wilson Aguiar Filho e dirigida por Ary Coslov que foi ao ar na Rede Manchete de agosto a outubro de 1984.

¹⁵ Telenovela escrita por Wilson Aguiar Filho e dirigida por Herval Rossano que foi ao ar na Rede Manchete de março a julho de 1986.

Maitê Proença não é uma estrela bonita e vazia, como tantas. É uma mulher inteligente, sensual, com estofo de estrela de verdade que através da TV Manchete chega à consagração. (REVISTA MANCHETE, 1984: 14)

. A matéria em que enaltece os atributos físicos e intelectuais de Maitê Proença tenta chamar atenção de um público masculino que consome a Revista Manchete, uma estratégia de captar a audiência que também será vista nas tramas posteriores do canal que constantemente usa o erotismo como gancho para chamar atenção para suas telenovelas e minisséries. Se colocar no lugar de alguém que conta “versões realistas” de personagens conhecidas da história brasileira não é uma exclusividade de *Xica da Silva*. Podemos perceber desde o início dos investimentos em teledramaturgia uma iniciativa da Rede Manchete em apresentar outras facetas do Brasil ao falar do passado. Apostando na fórmula, é na dupla de protagonistas da minissérie que outra obra, a telenovela *Dona Beija*, vai se apoiar para tentar conquistar o telespectador, alcançando êxito. Erotismo, cenas de nudez e o misticismo marcaram a produção que adaptou a história de Ana Jacinta de São José, famosa personagem histórica da cidade de Araxá em Minas Gerais. Mais uma vez o trabalho promocional da Revista Manchete fez parte da divulgação da telenovela, com Maitê Proença presente na capa da edição nº 1772, de 5 de abril de 1986 apresentando a trama, detalhes da produção e curiosidades dos bastidores. Sérgio Mattos, ao comentar os principais acontecimentos da televisão brasileira durante o ano de 1986, acrescenta: “Com investimento total de US\$2 milhões, *Dona Beija* alcança a marca de 15 pontos de audiência, transformando-se no primeiro grande sucesso da rede na área de teledramaturgia.” (MATTOS, 2020, p. 225). A estruturação da teledramaturgia na Rede Manchete começava então a consolidar uma fórmula de sucesso que respondia em audiência de forma positiva.

É possível dizer que *Xica da Silva* e a Rede Manchete começam a se cruzar seis anos antes da estreia, mais precisamente em março de 1990, período em que a emissora lançava *Pantanal*, telenovela escrita por Benedito Ruy Barbosa com direção geral de Jayme Monjardim e que viria a ser responsável por uma repercussão e audiência que, além de incomodar a hegemonia da Rede Globo, lançaria um novo modo de conduzir tramas. Diferindo das discussões urbanas propostas pela concorrência e trazendo novas perspectivas para um formato que já apresentava desgaste e necessidade por renovação, a obra afetou toda a produção da teledramaturgia nacional da época (BECKER E MACHADO, 2008).

Pantanal apostou na ambientação de uma nova realidade brasileira enfatizando o deslocamento da zona urbana para a zona rural, com detalhes técnicos que buscavam apresentar o telespectador a um “novo mundo”. Foi com esse estilo de vida tão próximo e ao mesmo tempo distante da realidade de quem costumava consumir o Brasil dos grandes centros urbanos que a telenovela, que começou tímida, chegou aos expressivos 44 pontos de audiência. O contexto, como não poderia ser diferente, condizia com a proposta: 1990 foi o Ano Internacional do Meio Ambiente, um período em que as discussões sobre preservação de recursos naturais estavam em alta. Entendendo *Pantanal* como revolucionária em seus termos, Beatriz Becker e Arlindo Machado discutem a importância do modo com que essa se consolidou como uma das principais telenovelas da história da televisão brasileira mesmo destoando de um modelo mais comercial do formato. Para os pesquisadores a trama

nitidamente foge dos padrões. Ela traz um outro andamento, um outro tempo, um outro ritmo, assumidamente mais lento, com planos contemplativos de longa duração, focalizando mais paisagens que protagonistas, com tratamento plástico mais elaborado e marcante presença da música. Contrariando as normas, os planos agora são bastante abertos, deixando sempre presente uma larga margem de cenário. Há uma intriga, ou várias delas que se embaralham, mas o personagem principal permanece sempre a natureza, que parece seguir sua vocação de eternidade, quase indiferente aos dramas humanos que acontecem aqui e ali. Alguns personagens, como o Velho do Rio e Juma Marruá, se misturam com a própria natureza, são místicos e selvagens, expressam a força e os mistérios dos ciclos da vida, sugerindo, inclusive, um olhar diferente sobre a espiritualidade. Longas sequências de pura contemplação, focalizando o sol se pondo ou o vôo de seiscentas espécies de pássaros saudando a manhã, são intercaladas entre os planos que costuram a trama com os personagens humanos. (BECKER E MACHADO, 2008, p. 3)

Se a zona rural se configurava nesse espaço de contemplação, calma e belezas onde as questões que envolviam as personagens aconteciam, inclusive, numa temporalidade diferente, se podia dizer da zona urbana caótica e complexa com todos os problemas político-sociais que assolavam brasileiros durante o período. Becker e Machado apontam para um outro motivo de adesão do público a *Pantanal*: baseados numa entrevista dada por um de seus idealizadores, o ex-diretor executivo de programação da Rede Manchete Arnaldo Bichucher, eles associam ao confisco das poupanças pelo então presidente Fernando Collor de Mello uma espécie de desilusão com a cidade. Bichucher complementa que o impedimento do sonho de conquistar melhores condições de vida dialogava diretamente com o que a Rede Globo ostentava

em suas tramas urbanas (a casa própria e o carro), exatamente o que o feito do presidente impedia o Brasil de possuir naquele momento. A descrença na antes promissora vida na cidade, para ele, também foi um motivo da debandada de audiência para as terras pantaneiras que a Manchete exibia às 21h20. Surge nesse momento a necessidade de busca por um novo Brasil que se distanciasse da desilusão dos centros urbanos.

O processo de deslocamento não é atribuído apenas ao contexto político. Já nos anos 1990 percebia-se um desgaste do formato da telenovela que apesar de números expressivos de audiência, diferenciavam-se bastante dos alcançados na década de 1970 e 1980. Borelli e Priolli (2000) caracterizam esse período da televisão brasileira (que consequentemente reverbera nos números de audiência das telenovelas) como uma crise cuja saída estaria não somente numa mudança no formato, mas na possibilidade do produto se adaptar aos novos tempos. A chegada da tv por assinatura e posteriormente da internet formariam um novo tipo de público que teria visões diferentes das gerações anteriores. Nesse contexto, um exercício de modernização e criatividade conseguiriam dar vida à telenovela sem abandonar sua gênese melodramática, mas entendendo as transformações como parte de um processo que até então se apresentava amedrontador para a velha mídia. Mudança do perfil do telespectador, maior número de televisores a partir da segunda metade da década e a desistência das demais emissoras de se consolidar um horário nobre similar ao da Globo foram importantes nessa reestruturação de público (MATTOS, 2020). Soma-se a isso a pulverização da audiência em relação aos canais que passaram cada vez mais a encontrar seus nichos em diferentes horários alcançando outras faixa-etárias.

O padrão Globo de qualidade foi importante para consolidar a emissora carioca como a de maior preferência entre os brasileiros, todavia, os anos 90 mostraram que as demais televisões estavam dispostas a desafiar o modo sistematizado pela vênus platinada. Borelli e Priolli explicam que os pontos de audiência perdidos pelo Jornal Nacional em 1991 encontraram novos canais que aproveitaram o momento para investir em suas especialidades, com destaque para os programas popularescos e sensacionalistas, de variedades e humorísticos, justamente os que a Rede Globo tinha mais dificuldade de emplacar devido apelo popular das fórmulas. A partir da consolidação do plano real e com o número de televisores aumentando nas casas

brasileiras a audiência também encontrou dificuldades de se manter com os números dos anos 1970 e 1980 por causa dos jovens que cada vez mais atentos e adeptos do *zapping*, trocavam de canal sempre que um programa não os agradava. Os anos 1990 inauguraram uma ruptura no modo com que a televisão lidava com seu público e vice-versa impactando telejornais, programas de variedades, policiaiscos e claro, as telenovelas, que foram bem-sucedidas ao ousarem e distanciarem-se do modo com que a Rede Globo as concebia naquele momento (BORELLI e PRIOLLI, 2000, p. 110). O contexto favorecia o sucesso de *Pantanal*, que representava uma modernização da telenovela naquele momento.

Ribeiro e Sacramento (2018) ao apresentarem os processos de modernização da programação da tv brasileira ao longo dos anos, atentam para uma debandada em direção à zona urbana no fim dos anos 1960 em termos de locação e linguagem das telenovelas. Antes preservando um teor melodramático excessivo e trabalhando tramas que se passavam em terras distantes, a chegada de um novo modelo de fazer telenovela, sobretudo com a exibição do sucesso de *Beto Rockfeller*¹⁶ (TV TUPI, 1969), fez com que as produções da época adotassem uma linguagem mais coloquial e com histórias urbanas próximas da realidade, um prenúncio do que o Brasil esperava de si na época: modernizar-se. O padrão de qualidade a partir dos anos 1960 dialogava diretamente com a modernização da televisão, levando ao público aventuras do cotidiano de uma forma mais simples e convidativa. É importante levar em consideração que a modernização não se valeu apenas do deslocamento para tramas do dia a dia do brasileiro, esse foi um de seus atributos naquela época. A modernização da teledramaturgia se valeu de diferentes estéticas: da realista e da naturalista, mas também do fantástico e até mesmo do grotesco e do romantismo melodramático (RIBEIRO E SACRAMENTO, 2018, p.124). O lugar ocupado por *Pantanal* como obra não era um processo totalmente novo, mas dialogava com a modernização que a televisão enfrentava naquele momento, novamente se deslocando de um espaço comum, a cidade, e voltando-se para a zona rural.

¹⁶ Telenovela escrita por Bráulio Pedroso e Cassiano Gabus Mendes e dirigida por Walter Avancini que foi ao ar na TV Tupi entre novembro de 1968 e novembro de 1969

A fórmula deu certo, não se esgotou na Manchete e reverberou em outros trabalhos na própria Rede Globo, que levou ao ar durante os anos 1990 tramas rurais ou de forte apelo rural assinadas pelo autor de *Pantanal*, Benedito Ruy Barbosa. Destacam-se no horário das 20h, principal faixa da emissora os sucessos: *Renascer*¹⁷ (1993), *O Rei do Gado*¹⁸ (1996) e *Terra Nostra*¹⁹ (1999), todos adaptando à sua maneira a expertise do autor que havia sido bem-sucedido em outras de temática rural, sendo *Pantanal* um marco na mudança de estilo. Nas palavras de Francfort (2008, p.153), “Muitos pesquisadores e jornalistas acreditam que existiu uma televisão antes de Pantanal e outra depois”. Decerto os anos 1990 significaram para a televisão um abalo na hegemonia da Rede Globo, em que outros aspectos das produções foram levados em consideração para além do selo de qualidade da emissora carioca. A maior liberdade exercida pela Rede Manchete no modo de ambientar suas tramas se fez presente no *Pantanal* e como se perceberá adiante, no representar do passado durante a exibição de *Xica da Silva*. Como pontua Abreu (2018) o slogan “Brasil que o Brasil desconhece” fez com que a Rede Manchete adotasse tramas rurais propícias ao momento. Se é possível dizer que *Pantanal* buscava cativar o público com uma linguagem e estilos diferenciados, podemos afirmar que *Xica da Silva* ao ser lançada como telenovela usa uma mesma fórmula, trazendo um olhar diferente sobre um assunto já apresentado, dessa vez focando na agência de negros na sociedade escravocrata brasileira. A decisão e as discussões ocasionadas pelo modo como se deu a adaptação de *Xica da Silva* como telenovela transformam o fato num acontecimento.

¹⁷ Telenovela escrita por Benedito Ruy Barbosa e dirigida por Luiz Fernando Carvalho que foi ao ar na Rede Globo entre março a novembro de 1993

¹⁸ Telenovela escrita por Benedito Ruy Barbosa e dirigida por Luiz Fernando Carvalho que foi ao ar na Rede Globo entre junho de 1996 a fevereiro de 1997

¹⁹ Telenovela escrita por Benedito Ruy Barbosa e dirigida por Jayme Monjardim que foi ao ar na Rede Globo entre setembro de 1999 a junho de 2000

1.3 Uma Xica da Silva que acontece

Louis Quéré, sociólogo francês que também trabalha com o acontecimento, propõe uma ideia do conceito que se distancia dos pressupostos construtivistas que compõem os acontecimentos da sociologia, filosofia e jornalismo. Enquanto para as três áreas da ciência o fenômeno é visto como um objeto primordialmente da linguagem e do pensamento humano (FRANÇA E LOPES, 2017, p. 75), Quéré se preocupa em analisar o que há de potencialidade no acontecimento, ou seja, a partir de sua chegada. São as dimensões factuais do acontecimento que norteiam seu impacto no social e não o contrário; acontecimentos sempre reverberam em mudanças nas estruturas sociais. O que é o acontecimento em Quéré, afinal, e como seu pensamento pode ajudar a compreender essa Xica da Silva que emerge enquanto personagem de telenovela? Primeiro é importante constatar que o acontecimento proposto está próximo da materialidade do fato e suas reverberações, possuindo poder de afetação. Inúmeras coisas acontecem a todo momento no mundo, todavia, é preciso se atentar às transformações resultantes de um acontecimento. Em outras palavras, o acontecimento chama a atenção, ele se apresenta como algo que é comentado, que gera discussão e instiga o diálogo sobre si (FRANÇA, 2012).

Outra característica está no fato de que o acontecimento não pode ser entendido como fato isolado pois está sempre envolvendo alguém que é impactado por ele uma vez que este não é autoexplicativo, mas explicado a partir de sua capacidade de afetar a algo ou a alguém. Essa faceta do acontecimento reitera sua capacidade de produzir um novo espaço diante daquilo que já é conhecido graças à sua possibilidade de afetar e provocar mudanças. Percebê-lo é o que o diferencia das demais coisas que se passam no mundo ao nosso redor e seu destaque nada mais é do que resultado do que causa desconforto ou sentimento pela diferença. À medida que acontece o fenômeno também se constrói no dia a dia, permitindo seu entendimento não somente a partir do que vai produzir, mas do que já se mostra desde o início. Acontecimentos são terminantemente materiais e “se inserem em nossa experiência, na experiência humana, no âmbito de nossa vivência” (FRANÇA, 2012, p. 13).

Perceber o acontecimento em Quéré evidencia que essa materialidade do fenômeno causa desconforto e, nas palavras de França, é portador de uma ruptura. A

segunda característica inicial do acontecimento destaca justamente sua capacidade de, com a ruptura, suscitar diferenças. Ele rompe o esperado, a normalidade; quebra uma sequência e, num primeiro momento, desorganiza o nosso presente (FRANÇA, 2012, p. 13). Por último, em razão de ocorrer a algo ou alguém e evidenciar as diferenças ao causar rupturas, ele começa a produzir sentido. Embora não tenha aparecido no início das discussões, como é comum na análise do discurso, o sentido continua a ser importante para a compreensão do acontecimento. Sendo possível ao acontecimento evidenciar o contexto a partir mudanças na esfera social, produzindo rupturas e posteriormente sentido, é possível através dessas informações entender o espaço de atuação do próprio acontecimento. Portanto, o sentido não o esclarece de imediato, sendo a produção desse sentido uma chave para entender as transformações impostas pela materialidade do acontecimento.

Nessa perspectiva é possível pensar a *Xica da Silva* da Rede Manchete como um acontecimento por duas razões, ambas trazidas por Queré: a primeira está na associação inicial ao conceito e que faz jus às transformações no qual a escalação da trama de *Xica da Silva* na telenovela está posta: ela rompeu o esperado, causou desconforto e produziu sentido. O segundo remete ao que o autor chama de dupla vida do acontecimento, baseado nas produções de sentido a partir da ruptura (QUÉRÉ, 2012). França (2012) ao debruçar-se nos trabalhos do pesquisador explica que à primeira vista o acontecimento está na ordem do existencial, ele simplesmente acontece. No segundo momento, no entanto, o acontecimento é transformado em narrativa podendo ser contada e desenvolvida partir de diversos lugares. A mídia é importante para o desenvolvimento de *Xica da Silva* como acontecimento porque é onde a telenovela vai se construir para além da televisão. Voltando à segunda vida do acontecimento e sua possibilidade de entender o fenômeno a partir não apenas da existência, mas do contato com o mundo que passa a transformar, França e Lopes afirmam

Ao gerar afetação em indivíduos e coletividades, por conseguinte, o acontecimento também faz emergir sentidos na busca de defini-lo, apreendê-lo, narrá-lo e compreendê-lo. Nesse âmbito, o acontecimento revela sua segunda face, de alta potencialidade simbólica, que faz de um fenômeno existencial um objeto de conhecimento, no sentido de ser passível de identificação (delimitação, mesmo que não definitiva) e interpretação (FRANÇA E LOPES, 2012, p. 79)

Associar *Xica da Silva* à noção de segunda vida do acontecimento exemplifica como se dá o processo de criação da Xica na telenovela, atravessada por uma série de forças que, a partir dessa ruptura, produzem sentido para caracterizá-la naquele momento. A personagem enquanto símbolo e produtora de sentido, passa a ser não um simples produto da telenovela, mas constituída pelo acontecimento. Se é permitido a Xica da Silva ser parte de uma narrativa dentro e fora da televisão, é na aliança entre acontecimento e mídia que surge a personagem.

O campo na qual *Xica da Silva* acontece é duplo: a telenovela e a imprensa. Esses dois lugares partilham as expectativas da primeira produção brasileira a ter uma protagonista negra e constroem²⁰, a cada decisão, a personagem Xica da Silva. Pode-se dizer que as especulações em torno da adaptação da história fizeram da trama um acontecimento antes mesmo de acontecer enquanto estreia na televisão. Ao apontar para as disputas dentro e fora das telas da Rede Manchete buscamos as notícias veiculadas nos principais portais do Brasil sobre a produção entre o primeiro semestre de 1996, período em que a telenovela é anunciada como a substituta de *Tocaia Grande* e 1999, ano que marcou a visita da protagonista Taís Araújo a Angola ainda colhendo os frutos de *Xica da Silva*, nesse período com a atriz já contratada pela Rede Globo. O acervo do Jornal do Brasil e da Revista Manchete, disponibilizado pela Biblioteca Nacional, assim como acervos digitais dos jornais Estadão, Folha de S. Paulo e O Globo são fontes essenciais para a compreensão do momento em que *Xica da Silva* acontece, aprofundando a busca pela produção de sentido que caracteriza o acontecimento na qual o texto se preocupa em entender.

É válido ressaltar que entre setembro de 1996 e agosto de 1997, período em que a telenovela foi ao ar, Walter Avancini, Taís Araújo e Walcyr Carrasco mobilizaram a imprensa brasileira com suas disputas em torno da personagem, fato esse que

²⁰ Não há um consenso entre qual foi a primeira telenovela protagonizada por uma mulher negra na televisão brasileira. Isaura Bruno foi a personagem de maior destaque na primeira telenovela a obter sucesso nacional “O direito de nascer” (TV Tupi, 1964), interpretando mamãe Dolores. Em “A cor da sua pele” (TV Tupi, 1965), Yolanda Braga protagonizou ao lado de Leonardo Villar a história de Clotilde e Dudu e as dificuldades do casal pela ascendência afro-brasileira da personagem. Três anos depois foi a vez de Ruth de Souza estrelar “A Cabana de Pai Tomás” (Globo, 1969). Entende-se aqui o papel crucial das atrizes nas tramas, mas por protagonismo destaca-se uma trama principal centrada na personagem, o que acontece em *Xica da Silva*.

reverberou no modo com que a telenovela construiu sua própria Xica. Questões caras às representações de Xica da Silva como sensualidade e hipersexualização ganham novos contornos ao serem adaptadas ao formato de telenovela da Rede Manchete. Essa Xica que por meio da atriz que a interpreta briga com autor e diretor para resgatar a memória da personagem ao mesmo tempo em que é criticada por ser uma “garota da zona sul” imprime uma marca que reflete na telenovela.

Para além do autor, diretor e atriz protagonista, a imprensa é um lugar essencial para nossa investigação pois é nos discursos postos em circulação sobre Xica da Silva que a telenovela se mostra como fruto de um tempo, emissora, autor, diretor e atriz específicos. No fim de semana anterior ao lançamento da novela a Revista Manchete e os jornais O Globo e Folha de S. Paulo (este com Taís Araújo na capa), apresentaram matérias que anunciavam a produção, destacando ser mais uma adaptação da tão conhecida história e as ambições da Rede Manchete e de Walter Avancini.

As matérias desde antes da estreia mostram uma disputa sobre a criação dessa nova Xica da Silva. Se tratando de uma história conhecida do grande público, as expectativas da imprensa nunca deixaram de rondar a produção. Desde o anúncio da Rede Manchete, a preocupação em quem seria a próxima intérprete da escravizada que virou rainha marcou presença nas colunas de famosos. Zezé Motta, protagonista do filme de Cacá Diegues em 1976²¹, era constantemente indagada sobre como se sentia “passando a coroa”. Em entrevista ao Jornal do Brasil, a atriz demonstra preocupação com a nova Xica da Silva “Há uma expectativa muito grande em relação à atuação da atriz que fará a novela. Sei o peso que é fazer televisão, e se a escolhida for uma novata, qualquer tipo de crítica pode desequilibrar o trabalho” (*Jornal do Brasil*, 09/07/1996: 6). O filme de Cacá Diegues parecia ser um ponto de partida para o que a imprensa esperava da nova Xica da Silva enquanto a antiga intérprete era interpelada sempre que possível sobre como achava que a novata seria recebida pelo público.

²¹ Em 1976 Zezé Motta e Walmor Chagas protagonizaram Xica da Silva, dirigido por Cacá Diegues. Bem recebido pelo público, o longa foi um dos responsáveis em divulgar a história de Xica da Silva na segunda metade do século 20.

Alexandre Avancini, chamado para assumir a direção de teledramaturgia da emissora em um dos seus muitos períodos críticos tinha como intenção construir sua própria versão da ex-escravizada, sendo recebido com desconfiança pela imprensa. Inicialmente se preocupou em demarcar um território sobre quais eram suas pretensões ao adaptar *Xica da Silva*, certamente não as mesmas de Cacá Diegues, a quem classificou a obra como alegórica. Em entrevista ao *Jornal do Brasil*, Avancini disse que sua versão de *Xica da Silva* mostraria uma versão mais realista dos conflitos existentes no Tijuco (*Jornal do Brasil*, 09/07/1996: 6). Uma vez encontrada a atriz que viria a protagonizar a telenovela, desvincular sua *Xica da Silva* dos estigmas tão demarcados pela obra de Diegues passa a ser sua principal questão. Reforçado em uma outra entrevista, desta vez ao jornal *O Globo*, a escolha da história começar num período anterior ao encontro de *Xica da Silva* e João Fernandes de Oliveira mostra o quão diferenciada essa abordagem pretendia ser.

O diretor constantemente reforçava estar trazendo para a telenovela uma protagonista negra, algo diferente do que havia existido até então e marcaria um ineditismo na luta contra as opressões raciais “Aproveitamos apenas a base histórica. O fato de mostrarmos uma protagonista negra já será uma vitória para aqueles que se preocupam com a cultura afro-brasileira e atuam por um espaço na mídia eletrônica.” (*O Globo*, 15/09/1996: 19). A pretensão de “unir realismo ao folhetim” e a entrada de uma protagonista negra seriam as grandes sacadas por trás das novidades trazidas por essa personagem que estava prestes a surgir. O convite a Zezé Motta para interpretar a mãe de *Xica* pode também ser entendido como um modo de dar um novo significado à participação da atriz na história; se antes ela era a *Xica da Silva*, agora é sua mãe, deixando o espaço livre para que uma outra trilhe o caminho de sucesso esperado pela emissora.

Outra ambição polêmica de Avancini era a desassociação de *Xica da Silva* com a predadora sexual do filme dos anos 1970. Argumentando que a obra não possuía a veracidade histórica, sua intenção era contar um novo modo de enxergar *Xica da Silva* enaltecendo então o modo com que esta ascendeu à alta sociedade de uma forma bem diferente do que Diegues apresentou. Em uma entrevista à *Folha de S. Paulo*, Avancini mostraria sua *Xica da Silva*

Walter Avancini - O fato histórico. É a única singularidade.

Folha - O filme é equivocado?

Avancini - Acho o filme uma leitura bem realizada, uma alegoria histórica. Equivocada é uma coisa que está na própria cultura, a visão da mulher negra apenas como um objeto sexual. O filme está dentro desse conceito, mas não exclusivamente.

Folha - Como o erotismo de Xica será tratado na novela?

Avancini - Como uma coisa natural, mas não será o fundamental. Haverá a busca de uma grandeza humana, do comportamento de uma mulher negra naquela época, que enfrentou toda uma sociedade.

Folha - Como é a sua Xica?

Avancini - É um personagem consciente, mais do que sensual. É consciente desse resgate que está fazendo da mulher negra.

Folha - Parece haver uma preocupação em fazer uma Xica da Silva politicamente correta.

Avancini - A preocupação maior é essa. É uma leitura da história, mais verdadeira, que considera a influência dos negros na sociedade. (FOLHA DE S. PAULO, 15/07/1996: 3).

Avancini não se poupou em classificar a Xica da Silva apresentada nos anos de 1976 como alegórica, uma personagem que não mostrava a importância da população negra no Brasil. Posteriormente, as brigas em torno dessa Xica se dão pelo mesmo motivo: por um lado, Taís Araújo se recusando a ser mais sensual e ceder a cenas mais quentes; de outro, Avancini indo à imprensa acusá-la de ser antiprofissional e estar usando dessa discordância para pavimentar sua contratação pela Rede Globo. Assim, sua pretensão de transformar essa adaptação em algo diferente do já visto não se manteve intacta durante os 11 meses em que *Xica da Silva* esteve no ar, pelo contrário: em momentos chave o uso da sensualidade foi cogitado para que a audiência se mantivesse em alta, ocasionando assim uma série de desavenças com a protagonista. Avancini retrocedeu em sua preocupação em considerar a influência dos negros na sociedade ao delegar a Xica da Silva o lugar de negra sensual e provocante. Mais uma vez essa Xica da Silva, tão presente no imaginário social, foi acionada na telenovela.

Interessante considerar que Adamo Angel, autor da telenovela, foi apresentado como historiador e especialista em Xica da Silva, algo que dava credibilidade não somente à trama, mas por uma necessidade profissional de reconstruir a história com um cuidado e dedicação. Desde o início da produção, a identidade de Adamo Angel foi especulada pelos veículos de comunicação, estando reservada somente há poucas pessoas da equipe. À imprensa e ao público, a alcunha de historiador exotérico, bastava.

No passado construído pela Manchete, a figura do historiador dava suporte às intenções de Walter Avancini na construção de sua *Xica da Silva*.

Walcyr Carrasco esteve escondido sob o pseudônimo por 8 meses durante os 11 em que a telenovela foi exibida. “Afim, quem é Adamo Angel?” matéria publicada no Jornal do Brasil, a imprensa traça um perfil do autor com a finalidade de descobrir quem escrevia *Xica da Silva*. Elogiando Angel, a quem disse “ter um texto correto e parecendo conhecer a linguagem televisiva” (JORNAL DO BRASIL 19/10/1996: 6). Nomes como Manoel Carlos, Gilberto Braga e Walter George Durst foram cogitados, visto que o texto aparentava ser de um autor experiente em televisão.

Autor de peças de teatro e com trabalhos da Manchete como escritor de minisséries, Carrasco era contratado do SBT na época, o que inviabilizava sua aparição e instigava a imprensa em torno de sua identidade. No mais, é válido considerar que todo o burburinho em torno da identidade se dá pelo diferencial que a telenovela se propõe. O compromisso em reconstruir a história no qual Walter Avancini tanto se vangloriava, era reforçado pelo “autor-historiador” que optava por deixar a obra aparecer ao invés de si “Estou tirando proveito do sucesso do jeito que gosto: com a sensação íntima, para mim para os que me cercam, de que estou realizando um bom trabalho” (O GLOBO, 10/11/1996: 20). Em sua primeira vez falando sobre *Xica da Silva* para a imprensa, via fax através de Walter Avancini, Adamo Angel enaltece sua missão como escritor

O Globo: Como é o seu contrato com a Manchete? Vai escrever apenas ‘*Xica da Silva*’ ou pretende fazer outros trabalhos?

Adamo Angel: Posso dar apenas metade da resposta, porque a outra metade compete ao Avancini. Sou um autor com um profundo envolvimento no que escrevo. Seria incapaz de escrever um projeto em cujo conteúdo dramático não acreditasse. Nós, escritores, temos uma missão a cumprir. Vejo essa missão cumprida em ‘*Xica*’, a primeira telenovela com uma protagonista negra. Se eu estiver em um próximo projeto é porque acredito nele. (O GLOBO, 10/11/1996: 20)

O fato é que nunca existiu Adamo Angel e Walcyr Carrasco não é historiador. O pseudônimo, usado para evitar que seu contrato com o SBT atrapalhasse o desenvolvimento do projeto para a Manchete, acabou servindo também como atrativo para que a imprensa falasse sobre a telenovela. A relação que a trama estabelece com os

estudos da história nos bastidores é um chamativo, uma vez que Walcyrr Carrasco, por ser conhecido, não parecia um nome interessante para se especular em torno de uma trama de forte apelo histórico, diferente de Adamo Angel. O “autor-historiador” era entrevistado de forma misteriosa e levantava discussões que não pareciam pertinentes para a imprensa na época, a exemplo do protagonismo de Taís Araújo, detalhe não muito questionado nas entrevistas, mas sempre reforçado por ele e Walter Avancini. Ostentando uma singularidade em comparação com seus outros colegas de profissão, Adamo Angel sinalizava usar desse compromisso com a história para trazer um diferencial para a teledramaturgia. O “autor-historiador” em sua relação com a imprensa, mediada por Avancini, parecia reforçar a vontade da Manchete em ter sua própria Xica da Silva ao mesmo tempo em que propagandeava um diferencial, o protagonismo negro, que não era interesse da imprensa naquele momento, preocupada com audiência, detalhes técnicos e com a reprodução de uma Xica da Silva sensual para a telenovela.

O desenrolar da trama em torno da sensualidade de Xica tem na escalação de Taís Araújo um de seus momentos emblemáticos: mulher, negra e recém-chegada na profissão de atriz, a jovem modelo reunia poucos trabalhos significativos no teatro e televisão sendo o último deles, *Tocaia Grande*, a porta que a possibilitou ser escolhida por Avancini para ser Xica.

Se Avancini intenta desvincular a imagem dessa nova Xica da Silva das anteriores, é em Taís que essa proposta se concretiza, pois aos 17 anos a legislação a impedia de aparecer nua em cena. Começava aí uma das principais questões em torno dessa Xica da Silva que, num primeiro momento, deveria aparecer vestida. Para a atriz, não muito interessada em mostrar o corpo, a notícia foi bem avaliada pois possibilitava a ela mostrar uma faceta de Xica da Silva ainda não vista pelo público. A Folha de S. Paulo, no entanto, publicou uma matéria do dia 15/09/1996 intitulada “*Emissora grava nudez proibida*” que afirmava que a gravação da nudez de Xica havia acontecido, apesar de Taís ainda ser menor de idade e Avancini dizer que não se valeria da sensualidade para fidelizar a audiência. Em um momento em que a erotização de Xica não poderia ser utilizada como artifício para prender a audiência e imprimir uma marca na personagem, seu jeito tihoso foi utilizado, tomando até uma proporção maior na trama do que a própria sensualidade tão esperada pela imprensa. A primeira aparição de Xica,

esmiuçada, mostra o jogo feito entre o sensual e suas artimanhas usadas para introduzir a personagem ao público.

1.4 A Xica da Silva de telenovela em cena

O primeiro capítulo de *Xica da Silva* foi ao ar em 17 de setembro de 1996, às 22h. Com status de superprodução, a telenovela estampou a capa da edição publicada em 14 de setembro de 1996 da Revista Manchete, também pertencente ao Grupo Bloch. A matéria principal, *Xica da Silva: a escrava que virou novela*, atenta para as expectativas do canal em adaptar uma história brasileira de grande apelo popular. Com um investimento de R\$10 milhões de reais, 53 atores no elenco e um grupo com média de 150 figurantes por gravação, *Xica da Silva* foi anunciada como a grande iniciativa do setor de teledramaturgia naquele ano.



Figura 1 - Revista Manchete 14/06/1996

A capa da estampa Taís Araújo e comemora a chegada na nova telenovela na grade de programação. O conteúdo da revista anuncia, numa matéria de 11 páginas, o comprometimento da equipe de produção, convidativa e digna de ser acompanhada pelo público. Destaque para as roupas dos escravizados tingidas com urucum e barro, artifícios técnicos da televisão e do cinema para maior precisão das cenas épicas “fielmente construídas” a partir do século 18.

Destacamos aqui duas sequências do capítulo de estreia de *Xica da Silva* em que os escravizados são mostrados resistindo ao lugar que lhes é imputado pela sociedade diamantinense. São as cenas que marcam a entrada de Caetano e Xica na trama, portanto, personagens centrais para a primeira parte da história. Pretendemos, partir da exibição dos diálogos, uma discussão que nos instiga a compreender como Xica da Silva busca deslocar o lugar de escravo já conhecido de outras tramas escravocratas, num marcador de diferenças semelhante ao adotado por *Pantanal*, apresentada anteriormente. Logo na primeira cena é mostrado um canto de lamento dos escravizados diante da labuta, homens negros jovens e velhos que trabalham na extração dos diamantes. O escravo como agente de si é percebido de imediato na cena em que o pai de Xica, Caetano, se encontra com um homem no intuito de lhe entregar uma pedra. Com um português afetado e saudando aos orixás, Caetano mostra destreza ao encontrar-se com o contrabandista. A conversa, no entanto, parece deixá-lo desanimado ao receber o pagamento:



Figura 2 - Caetano

CAETANO: Passei risco de vida para chegar a vassuncê. Roubar urungué é morte certa [faz outra saudação aos céus]. Me descurpe, mas a paga não chega.

AMADEU: Vosmecê deixa de ser ladino, Caetano. Risco de vida passo eu por carregar diamantes para longe dessas terras. Mas não entendo porque te amordias. No tempo que cá estive me vendeste diamante mais do que suficiente para comprar a liberdade.

CAETANO: Tenho muié, tenho fia, seu Amadeu Ogum Edé.. Penso mais nelas do que em mim. Que mal pergunte a vassuncê: quando o senhor vorta pra eu ir ajuntando mais pedras do céu?

AMADEU: Se eu passo pela guarda eu cá não volto, Caetano. Só vim pelas bandas do Tejuco porque tenho um particular para resolver. Mas não te apoquentes, os holandeses para quem trabalho enviarão outro como eu. Eu aviso para falar com vosmecê.

CAETANO: Tem que tomar muito cuidado!

AMADEU: eu digo para falar com vosmecê no meu nome por garantia. Agora vá Caetano, não é bom que fique muito tempo longe da bateia.

CAETANO: Que o Deus do céu proteja vassuncê, seu Amadeu. E que os anjos do céu proteja vassuncê quando passar pela fronteira.

AMADEU: Deus te ouça, Caetano.

O diálogo apresenta em poucos minutos algumas dinâmicas introdutórias sobre o Arraial do Tijuco apresentado ao telespectador de *Xica da Silva*. 1) o local como extremamente perigoso para qualquer um que ousasse desafiar os desmandos da coroa portuguesa, sobretudo na atividade de desvio de diamantes 2) A ação de escravizados no apoio aos contrabandistas que trabalhavam para holandeses e, portanto, contra a coroa, mostrando uma agência de homens e mulheres negros. 3) as peculiaridades no modo dos escravizados através da linguagem e religião, onde o sincretismo se mostra fiel. Caetano mistura dialetos afro-brasileiros, o português, saúda a elementos do cristianismo como Deus e os anjos ao mesmo tempo em que pede proteção aos orixás ao falar de sua família. 4) O tratamento desigual dado ao escravo ainda que este tenha arriscado sua vida fugindo dos rios para contrabandear.

A história segue com Amadeu (Marcos Breda) encontrando-se com a prostituta Elisa (Silvia Buarque) com quem deseja fugir do Arraial com diamantes roubados por Caetano. Ao ser perguntado por ela sobre os riscos de uma mulher sair sozinha na rua, o homem responde “*Você é branca, pode ir aonde quiser*”. O plano do casal é frustrado quando as pedras preciosas são descobertas pelos dragões, soldados da superintendência

na região, e a mulher é morta a sangue frio. O homem, acusado de traição, é arrastado à praça principal do arraial para a forca, comportamento que gera protestos vindos do Frei que diz “não é certo arrastar um branco pela rua como se fosse um lixo”. Na forca descobre-se que Amadeu é noivo de Violante Cabral, filha do Sargento-mor Cabral.

O marcador racial desde sempre é um fator importante em *Xica da Silva*, mostrado na telenovela enquanto o principal conflito que separa os habitantes do Tijuco. As cenas que seguem selam o destino de Caetano, que é acusado de contrabando de diamantes por Felisberto e morre, mas antes experimenta duas torturas que exemplificam o tratamento desumano que escravizados recebem na novela: vai ao tronco e logo após tem a cabeça enfiada no forno à lenha aceso. As cenas ocorrem durante uma visita do Sargento-mor Gonçalo à casa dos Caldeira Brant. Na ocasião, a filha do Sargento, Maria das Dores, estava noiva de Martin Caldeira Brant, filho mais velho do contratador. Algumas das frases ditas por personagens durante a tortura imposta Caetano também demonstram as relações conflituosas do Arraial

SARGENTO-MOR GONÇALO: Bom ou ruim, o que importa? Quando se desconfia de um negro é necessário ter muita firmeza ou então vosmecê se arrisca a ganhar fama de trouxa

DONA CÉU: Como se negro fosse gente!

DONA EMERENCIANA: Não existe negro bom, existe negro amansado!

DONA EMERENCIANA: Fala demônio, fala!

Duas noções apresentadas no primeiro capítulo em relação à morte de Caetano merecem destaque: a primeira é a figura da mulher branca como partícipe no trato desumano aos escravizados. Aqui temos um contraponto às representações femininas em telenovelas do ciclo abolicionista da televisão brasileira encabeçada pela Rede Globo entre os anos de 1975 e 1989 (ARAÚJO, 2004, p. 185) em que mulheres eram mostradas benevolentes e dóceis em relação aos homens no trato de escravizados. Um exemplo famoso é a doce Dona Ester (Beatriz Lyra), de *Escrava Isaura* e Cândida (Elaine Cristina), de *Sinhá Moça*.

A primeira aparição de Xica da Silva dialoga muito com o novo espaço na qual ela está inserida. Numa cachoeira, ela toma banho ao som de *Quenda*, música original da trilha sonora composta por Marcus Viana. O primeiro enfoque na câmera evidencia uma de suas marcas que, apesar de ter se perdido ao longo da telenovela, permanece na memória afetiva do público: o balançar dos ombros. É surpreendida pelo oficial Macário e um de seus subordinados pertencentes do regimento do Tijuco. Eles se prontificam em tirar a roupa e entrar no rio a fim de fazerem relações sexuais e Xica, para fugir das investidas, arma uma emboscada para ambos.



Figura 3 - Xica seduz Macário e outro soldado

MACÁRIO: Hmm, minha dengosa. Vamo brincar de fazer neguinho, vamo?

XICA: Vamo, vamo sim. Quem vem primeiro, vassuncê ou vassuncê?

MACÁRIO: Ora, pois sou eu, sou oficial!

XICA: É pena, por primeiro eu tenho preferência por vassuncê aí

SOLDADO: Ora, pois sou eu então!

MACÁRIO: O oficial sou eu!

XICA: Ora, é mió vocês decidir logo de uma vez

MACÁRIO: [agarrando no braço do soldado] já disse que o oficial sou eu!

SOLDADO: Estamos nus, não vale a patente e sim a escolha da escrava!

MACÁRIO: Mais respeito, soldado!

SOLDADO: Respeito? Ela me escolheu!

MACÁRIO: Você sabe que pode pagar muito caro por isso?

SOLDADO: Então vamos decidir isso agora!

Os dois começam uma luta corporal enquanto Xica os observa cair na água, *Quenda* volta a tocar, dessa vez em ritmo mais acelerado, no que Xica retoma o balançar dos ombros, vai atrás das roupas dos homens e foge com elas requebrando ao som da música. No caminho de volta encontra uma procissão com escravizados e brancos passando, joga as roupas dos homens no mato e se junta aos devotos, indo embora à vista dos homens nus por trás dos arbustos. Essa é a primeira artimanha de Xica na telenovela. No entanto, mostra desde então uma diferença: a pureza, diferente das versões anteriores Xica não é uma devassa sexual, muito pelo contrário. Usa da sensualidade para exercer seu direito de não se deitar com quem não quer.

A concepção de uma Xica própria para a telenovela tem a ver com a crueldade com que a sociedade branca é apresentada, num contraponto que serve para explicar não somente as investidas da protagonista, mas a necessidade delas. A situação conflituosa do Arraial impõe uma posição de ofensiva da população negra e que norteia os rumos da novela desde o primeiro capítulo. Outro fator a ser levado em consideração são os motivos que levaram a produção da Rede Manchete a alcançar notório sucesso ao discutir um tema tão delicado permeado por uma construção da própria televisão. É uma disputa de verdades televisionadas em que a escravização mais branda da TVGlobo, que quase sempre tem mocinhas brancas somadas à resistência dos negros, disputa espaço com a luta sanguinária entre negros e brancos na Manchete.

A cena é citada na review sobre a estreia por Fernando de Barros e Silva, da Folha de S. Paulo. No intitulado “*Primeiro capítulo de "Xica da Silva" capricha na caracterização de época*”, o jornalista assemelha a estratégia de agilidade da trama à de *O Rei do Gado*, apesar de ressaltar que o produto da Manchete era inferior. Destaca aspectos positivos tais como cenas bem digeridas, cuidado formal e ritmo narrativo. Taís Araújo, no entanto, recebeu críticas negativas ao aparecer vestida na cena do banho. Segundo o colunista:

Particularmente infeliz, no capítulo de estréia, foi a primeira aparição da protagonista, banhando-se numa lagoa vestida em trajes pesados. Se a atriz Taís Araújo não pode aparecer nua por ser menor de idade, que se inventassem outras saídas menos inverossímeis para explorar sua sensualidade. A cena, como foi feita, ficou tão natural quanto um copo de Tang” (FOLHA DE S. PAULO, 1996, online)

As críticas em torno da dosagem da sensualidade de Taís Araújo sempre foram tema de disputa e instância de reconhecimento de sua atuação em *Xica da Silva*. A imprensa, a Rede Manchete, autor e diretor estiveram a todo tempo especulando sobre a sensualidade, seja para rejeitá-la no início da trama ou aderindo a essa como recurso para manter a audiência durante a segunda metade da telenovela, já desgastada pela quantidade de capítulos estendida devido o sucesso. Percebemos na matéria um desencontro entre expectativa e realidade à medida em que a imprensa “descobre” que essa nova Xica não é tão sensual como se esperava.

Nas semanas que antecederam a estreia de *Xica da Silva* repercutiram na imprensa as declarações de Zezé Motta e Walter Avancini sobre o que esperavam da trama. A Rede Manchete parecia ter acertado ao escolher mais uma história do Brasil colônia para sua série de adaptações, aproveitando a efervescência do centenário da abolição da escravidão para apresentar ao público sua protagonista negra de telenovela de época, uma escravizada. Dois temas são recorrentes nas notícias da imprensa sobre a trama: raça e sexualidade. Por um lado, Avancini se colocando como inovador ao escolher uma protagonista negra na tentativa de fazer jus à luta dos afro-brasileiros pelo reconhecimento de uma participação ativa na construção do país, diferente do que se via em outras telenovelas de época; de outro, a imprensa, que não parecia acreditar na desassociação da Xica da Silva proposta pela Rede Manchete das outras adaptações da personagem, principalmente a de Zezé Motta. As instâncias de reconhecimento da imprensa apontam os temas raça e sexualidade como os principais motivos pelo qual Xica da Silva é indagada. No decorrer da telenovela, como veremos no capítulo seguinte, as notícias veiculadas mostram outra faceta do acontecimento na mídia: a produção de sentido a partir dos discursos sobre raça e sexualidade na produção da telenovela.

Capítulo 2: Instâncias de reconhecimento

2.1 Vozes da personagem

Desde antes da estreia, especulações em torno de *Xica da Silva* existiam na imprensa: como se comportaria a protagonista, quem seria a intérprete, como reproduziriam sua história durante os anos 1990. A composição dessa *Xica da Silva* de telenovela esteve entre 1996 e 1997 em constante discussão nos veículos que consultamos. O anúncio da nova aposta da Rede Manchete permitiu que a imprensa se pusesse como avaliadora da proposta apresentada. Walter Avancini, Walcyr Carrasco e Taís Araújo levariam a diante uma nova versão de *Xica da Silva*, que deveria estar em concordância com o momento de exibição da telenovela, as demandas de cada uma das três partes envolvidas e a produção da obra. Soma-se a esses fatores uma cobrança da crítica televisiva pela verossimilhança com o longa-metragem de 1976. Afinal, que *Xica da Silva* era aquela e a que tipo de personagem correspondia?

O modo com que a crítica televisiva esteve pautando a exibição de *Xica da Silva* está vinculada às expectativas quanto à composição de sua personagem principal. Essa composição não é, entretanto, fruto apenas da autoria de Avancini. As divergências em torno dessa *Xica da Silva* de telenovela fizeram com que parte significativa de sua narrativa estivesse sendo disputada nos espaços de crítica especializada, em jornais e revistas. Num caminho similar ao construído pelos veículos de imprensa, de geração de expectativa em relação às muitas vezes em que *Xica da Silva* foi apresentada, trabalhos acadêmicos também contribuíram nas leituras e análises sobre essas adaptações; grande parte em resposta às suas representações e encenações. Ciumenta, ardilosa, devassa, má e sensual: a criação da *Xica da Silva* de telenovela suscitou debates sobre o que seria sua representação correta e a quem ela deveria responder.

Para a telenovela percebe-se uma proximidade com outras versões da personagem, - a trama de Walcyr Carrasco foi baseada no livro *Xica da Silva*, de João Felício dos Santos. Todavia, o que o que se viu na segunda metade dos anos 1990 foi uma *Xica da Silva* resultante de um acontecimento, que se construía a partir da produção de sentido nas disputas sobre sua representação. O objeto então toma proporções outras sem se desvincular da *Xica da Silva* adaptada por seus antecessores, mas com o desenvolvimento de sua trajetória no espaço proposto naquele momento específico. A noção de acontecimento (FRANÇA, 2012; QUERÉ, 2005) nos ajuda a entender sob

quais termos essa Xica da Silva emerge como produtora de sentido. É como personagem da telenovela que esta contribui/constrói uma identidade para si e para o gênero televisivo na qual é veiculada.

Como é possível compreender a personagem e sua assimilação no tecido social a partir de sua atuação? Inicialmente, investigar a existência da personagem e o que representa enquanto realidade exterior ao texto demanda retornar ao produto. Afinal, “se quisermos saber alguma coisa a respeito de personagens, teremos de encarar a construção do texto, a maneira com que o autor encontrou de dar formas às suas criaturas, e aí pinçar a independência (ou não!) (BRAIT, 2017, p. 19). O exercício proposto pela autora amplia o conceito de personagem dando à sua existência uma sobrevida em meio a dicotomia simplistas, uma atenção maior aos desdobramentos e composições. A personagem em Brait não é inventada, mas construída e, principalmente, investigada em conjunto com o tecido social para que não se corra o risco de “reduzir o trabalho do escritor, e sua complexa dimensão, aos grilhões teóricos que o escolhem, com louváveis intenções, para objeto de análise (BRAIT, 2017, p. 91).

Bakhtin (2011) ao criticar uma noção formalista de personagem chama a atenção para a não reflexão de seu objeto teórico, dando ênfase ao excesso de materialidade em suas concepções. O pensador russo afirma que na busca por instituir um modo correto de entender a personagem, os pensadores formalistas acabaram por cometer um equívoco positivista ao concluírem que as artes e a literatura se definem não por fins externos, mas ao encontrarem justificativa em si mesmas (TORODOV, 2011). Em outras palavras: para os formalistas não é o mundo externo e sua relação com as artes e literatura que dão sentido a ambas, mas algo que está nelas. Podemos considerar desde já que as constatações bakhtinianas sobre a personagem, mesmo que estejam voltadas ao pensamento literário, fazem sentido por levarem em conta os atravessamentos que permitem conhecer a fundo como são produzidas tais criaturas nas artes em geral. Voltando à reflexão de Bakhtin sobre os formalistas, apesar de inovador para a época, o autor considera que tais ideias enquadram a personagem em um lugar que limita o pensamento crítico em torno do que o assunto demanda, uma vez que é, como já mencionado, despida de um único lugar específico que a define. A personagem é atividade, criada pelo contato com seu autor e o mundo externo. Portanto, essa relação “arquiteticamente estável e dinamicamente viva do autor com a personagem deve ser

compreendida tanto em seu fundamento geral e de princípio quanto nas peculiaridades individuais de que ela se reveste nesse ou naquele autor, nessa ou naquela obra” (BAKHTIN, 2011, p. 3).

A definição de personagens como criação exclusiva do autor se mostra inconsistente ao desconsiderar a relação com o mundo externo. Ao excluir a interação com o exterior, deixa-se de considerar as peculiaridades que revestem o processo criativo das personagens. Bakhtin prioriza a interação como produtora da arte e fundamental na criação de personagens, sendo sua relação com o autor – e a noção de autor/autor criador – peças importantes para entender tais criações. Na contramão do que a tradição literária comum à época propunha, Bakhtin lida com a personagem ampliando seu todo, ou seja, no fundamento geral e suas particularidades. Autor e personagem se comunicam “de modo que as manifestações isoladas da personagem são importantes para caracterizar o todo da obra” (BAKHTIN, 2011, p. 4). Nessa dinâmica, a interação define o objeto e sua estrutura e não o contrário. Pode-se afirmar, trazendo para nosso objeto, que numa estrutura como uma telenovela a interação entre autor, diretor, elenco, audiência e crítica especializada produzem um todo, uma forma de desenvolver Xica da Silva que expõe continuidades e rupturas junto a obras feitas com esse mesmo nome ou bagagem histórica. Desvincular-se da ideia formalista compreende o objeto e sua formação, levando em consideração que nossa personagem empreende, já antes da telenovela, uma série de contradições que questionam seu lugar diante das categorias que a simplificam como criação de um local específico.

O conjunto de interações proporcionam ao gênero desenvolver personagens, tramas, um todo é pensado de forma a evidenciar a pluralidade de forças que a compõe. O fazer da personagem está para além da criação do autor que lança as personagens no mundo que os atravessa, complementa e retira de si. Sendo assim, a personagem modela e é modelada pelo espaço que ocupa, nada está em si que não diga sobre quem é (BAKHTIN, 2011).

Pensar a autoria é um importante passo para o desenvolvimento da dinâmica bakhtiniana em relação à personagem. Este, quando fala em autoria e autor, não o classifica como o simples criador de algo. O ato criador é entendido como sendo resultante de interações onde existem dois tipos de autor: autor pessoa e do autor criador, em que autor-pessoa é o artista, o escritor (e aqui estendemos para o

teledramaturgo, o diretor). Este é quem conhece e enxerga a personagem, dá consciência e a lança ao mundo. No entanto, não é totalmente responsável por seu acabamento, apesar de fazer parte do processo. Ao retirar do autor a atribuição antropocêntrica de único lugar de onde o desenvolvimento da personagem se dá, Bakhtin não nega a importância do processo criativo envolto na atividade estética, mas entende que em face à interação é preciso desvincular a ideia da personagem sólida, intacta e inerente ao mundo onde é colocada

No ato artístico, aspectos do plano da vida são destacados (isolados) de sua eventicidade, são organizados de um modo novo, subordinados a uma nova unidade, condensados numa imagem autocontida e acabada. E é o autor-criador – materializado como uma certa posição axiológica frente a uma certa realidade vivida e valorada – que realiza a transposição de um plano de valores para outro plano de valores, organizando um novo mundo (por assim dizer) e sustentando essa nova unidade (FARACO, 2005, p. 38)

Essa transposição de valores explicita o papel do autor-criador na atividade estética, dando forma ao conteúdo, elencando acontecimentos e reorganizando-os no que Faraco chama de novo plano de vida. O novo plano é diferente do entendido pelo autor-pessoa pois está fora de seu domínio ao ser permeado pelas interações sociais na qual sua criação foi submetida. Essa classificação permite investigar sob qual plano de vida a telenovela está, uma vez que não é subordinada apenas ao autor como comumente são atribuídas. Para além disso, possibilita perceber a complexidade do lançamento da telenovela levando em consideração o ato criativo. Ao conceituar como ato criativo os componentes das discussões sobre a origem dos produtos artísticos, Bakhtin expõe uma série de disputas em torno de personagens que, enquanto arte já se encontram no mundo, mas ainda assim são atravessados pelo tempo e espaço onde existem e para quem são produzidos.

A consciência da personagem, seu sentimento e seu desejo de mundo – diretriz volitivo-emocional concreta -, é abrangida de todos os lados, como em um círculo, pela consciência concludente do autor a respeito dele e do seu mundo; as afirmações do autor sobre a personagem abrangem e penetram as afirmações da personagem sobre si mesma (BAKHTIN, 2011, p. 11)

Portanto, o ato criativo não necessariamente reflete a arte e sim a refrata de modo a não apresentar um único lado. Num mundo de diversas interpretações, é a relação quem constitui o autor-criador de uma obra, sendo o autor-pessoa apenas um dos lados que acabam por ser refratados. A execução da personagem se encontra nesse lugar de conflito. Ribeiro (2008) classifica o signo como uma arena onde se dá a disputa pela

significação. Desse modo não existem conteúdos pré-existentes (eles são construídos a partir dessas disputas) o que torna inviável também fechá-los em classificações imutáveis. Para a autora, Bakhtin trabalha com a ambiguidade de toda linguagem que - como território de conflito - nunca se estabiliza (Ribeiro, 2008, p.5). Nesse caminho, a investigação da construção de Xica da Silva de telenovela encontra uma perspectiva de refratação da arte a partir dos muitos lados e versões, por vezes conflituosas, que a constituem. Esses conflitos partem da relação entre a produção (autor, diretor, protagonista), crítica especializada e telespectadores. O gênero telenovela como espaço de coletividade (LIMA, 2001) também contribui para que esses lados sejam parte crucial do processo.

O enfoque no papel da personagem Xica da Silva de telenovela, especialmente no que se refere ao papel do autor em sua criação, nos leva ao conceito bakhtiniano de polifonia. Forma suprema das relações dialógicas (BEZERRA, 2020), a polifonia se define pelas “multiplicidades de vozes e consciências independentes imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes” (BAKHTIN, 2018, p. 4). Caracterizada por uma autonomia diante do autor, a polifonia exerce a consciência das vozes em uma obra artística. Colocando em destaque o diálogo entre autor e criador, a polifonia não limita a personagem a uma criatura que é parte da consciência do autor, mas a amplia de modo que “a voz da personagem sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra comum do autor; não está subordinada à imagem objetificada da personagem como uma de suas características, mas tampouco serve de intérprete da voz do autor” (BAKHTIN, 2018, p. 5).

Ao destacar a posição da personagem em sua relação com o autor e obra, Bakhtin distingue universo monológico e dialógico, onde se origina o romance polifônico. Primeiro, é preciso considerar que ambos operam junto à consciência ao autor. A diferença está no modo de relacionar-se com a obra: é característico do modelo monológico concentrar no autor todo o processo de criação, sendo este a consciência central na concepção da personagem e sua única voz. “No enfoque monológico (em forma extrema ou pura) o outro permanece inteiramente objeto da consciência e não outra consciência” (BAKHTIN, 2011, p. 348). Ao concentrar em si todo o processo de criação, Bakhtin sustenta que o autor coisifica as personagens, minando sua autonomia e interação com a realidade social que pode produzir, inclusive, o contraditório. Como

um sistema fechado, o universo monológico não permite intervenções de fora da consciência do autor.

O dialogismo, por outro lado, intensifica a autonomia da personagem, uma vez que “relações dialógicas só são possíveis com a personagem que é portadora de sua verdade, ocupa uma posição significativa (ideológica)” (BAKHTIN, 2011, p. 340). Bakhtin, sem negar o papel do autor, constata que sua atuação tem um caráter dialógico especial pois não se projeta a um objeto morto, um material mudo. Nesse sentido, ao formular o dialogismo e sua predição pela interação com o outro, não nega que o contato possa produzir conflitos, tendo em mente que a “aceitação de seu conteúdo faz-se no ponto de tensão dessa voz com outras vozes divergentes, então os enunciados são sempre o espaço de luta entre vozes sociais, o que significa que são inevitavelmente locais de contradição.” (FIORIN, 2020, p. 28). Bakhtin vê no dialogismo não um modo de apaziguar conflitos, mas de estabelecê-los para a dar voz às consciências envoltas no processo de criação, uma comunicação interativa.

Assim, o grande coro de vozes que caracteriza a polifonia, prioriza a isonomia desses enunciados que são parte dessa comunicação interativa propiciada pelo dialogismo. A prática, que segundo o autor russo, toma forma com os romances de Dostoiévski, permite que “o discurso da personagem não se esgota, de maneira alguma, nas características habituais e funções do enredo e da pragmática (BAKHTIN, 2018, p. 11). Essa constatação nos é importante pois consideramos Xica da Silva como uma personagem polifônica, uma vez que este “homem-personagem é produto e veículo de discurso, está aberto em diálogo com outros falantes e com seu criador” (BAKHTIN, 2018, p. 11). Em nosso caso, poderíamos nos ater à adaptação de *Xica da Silva* para a Rede Manchete como um produto de seu autor: Walcyr Carrasco seria, então, o grande responsável pela Xica da Silva que nos propomos a investigar. O que Bakhtin nos apresenta com o conceito de polifonia é um entendimento maior do coro de vozes que regem a atividade estética, ou seja, a criação da própria *Xica da Silva* é parte de um contato propiciado pelo exercício dos muitos lugares que falam sobre si. Telenovela, raça, sexualidade, anos 1990, são vozes que contribuem para a assimilação da Xica da Silva da Rede Manchete no tecido social em seus muitos enunciados em conflito e a partir de suas inúmeras representações dentro e fora da televisão brasileira.

Articular as representações de Xica da Silva de telenovela torna-se então um caminho crucial para pensar a personagem. Para Chartier (1991) as representações são entendidas como “classificações e divisões que organizam a apreensão do mundo social como categorias de percepção do real” (CARVALHO, 2005, p. 149). Chartier articula um conceito de representação que varia “segundo a disposição dos grupos ou classes sociais” (CARVALHO, 2005, p. 149) e estabelecem diálogos e especificidades da realidade social posta, evitando o reducionismo e a análise de apropriação de bens culturais apenas sob um método como no caso do estruturalismo, ou no exclusivamente pelo viés de classe, considerando o marxismo. Assim, “ao mesmo tempo em que são resultado, estas representações são também produtoras, porque definem, em cada momento da experiência social, limites, fronteiras, classificações, identificações.” (CHARTIER, 2016, p. 302). “não se reduzem absolutamente às ideias que enunciam ou aos temas que contêm. Possuem uma lógica própria – e uma lógica que pode muito bem ser contraditória, em seus efeitos, com a letra da mensagem” (CHARTIER, 1991, p. 187). A história cultural, para Chartier, deveria abandonar pressupostos de totalidade que até então eram tidos como meios de fazer leituras e priorizar os espaços em que se dão essas disputas pela representação.

Nesse sentido, o principal objeto da história cultural é a identificação de como as realidades são pensadas, construídas e dadas a ler (CHARTIER, 1990). Uma reflexão sobre o contexto e como esse interfere nas representações está atrelado à ideia de que “as representações não são discursos neutros: produzem estratégias e práticas tendentes a impor uma autoridade, uma deferência, e mesmo a legitimar escolhas” (CARVALHO, 2005, p. 149). Seguindo este caminho, é possível firmar uma aliança entre Bakhtin e Chartier na análise dos discursos da imprensa como instâncias de reconhecimento de Xica da Silva, afinal, “é preciso dar consistência sócio-histórica ao texto estudado (SACRAMENTO, 2012, p. 26)”.

A perspectiva do campo das representações como um lugar que define autoridades a partir dos discursos que invoca nos é importante por estabelecer a precisão de uma análise dos bens culturais que antecede a Xica da Silva de telenovela. Esses precedentes, que são revisitados pela crítica televisiva, autor e diretor também fazem parte de um repertório da criação da personagem. Ora, é impossível falar da Xica da Silva de telenovela sem apontar o que já havia sido dito sobre sua trajetória. Trazer a

crítica de jornais e revistas sobre o produto o localizam em uma realidade específica, permitindo-nos compreender como essa Xica da Silva dos anos 1990, como nos lembra Chartier, é dada a ler a partir de suas representações.

2.2 A telenovela escrita na imprensa

O mês de julho de 1996 foi marcado pelo início das reportagens sobre *Xica da Silva*, que estrearia em dois meses. A seleção criteriosa da intérprete passou a ser pauta e, apesar de submeter algumas jovens a testes, a escolha se deu através de uma de um convite de Walter Avancini. A partir do anúncio os veículos se propuseram a conhecer mais sobre quem era a jovem que havia trabalhado com ele na telenovela *Tocaia Grande*. Em entrevista ao O GLOBO (21/07/1996: 17). Taís Araújo diz

Estou achando fabuloso ter a chance de interpretar a Xica da Silva, uma mulher muito poderosa. João Fernandes era um ótimo partido e tinha muitas pretendentes. Mas amava Xica e a sociedade branca preconceituosa daquele tempo teve que aceitá-la. Ele fazia tudo o que ela queria. Construiu até um mar artificial para que ela pudesse passear de barco. (O GLOBO, 21/07/1996: 17)

Em “*Guerreira assumida também na ficção*”, a atriz revela similaridades com Xica da Silva, enaltecendo aspectos vistos como positivos que compuseram a imagem da personagem em suas outras adaptações. Poderosa, conquistadora e desafiadora da sociedade branca, a mulher é concebida na mente de sua intérprete conflitando, algumas vezes, com a noção de seu autor e diretor. Nessa declaração é perceptível como a Xica da Silva é desenhada para a Taís Araújo, de extrema relevância em sua apresentação ao público e demais setores da crítica especializada. “Ela não tinha instrução, mas era uma mulher inteligente, alegre, irreverente. Como Xica da Silva, eu também sou orgulhosa da minha cor. Me identifico com ela. É a personagem dos meus sonhos.” (O GLOBO, 21/07/1996: 17). A composição de Xica da Silva para Taís Araújo não tem a pretensão de reprisar o papel de Zezé Motta. Nascida em 1978, portanto, 2 anos após a estreia do longa-metragem de Cacá Diegues, Taís Araújo buscava apresentar ao público uma Xica da Silva de acordo com os valores vigentes do período em que conheceu a personagem. O Jornal do Brasil em 23/07/1996: 69 também repercute a composição de Xica da Silva sob o olhar de sua nova protagonista

Pouco preocupada em atingir a perfeição da Xica da Silva interpretada por Zezé Motta, Taís carrega na ponta da língua a resposta pronta para os críticos que quiserem comparar a Xica do cinema com a sua Xica, na novela: “Meu objetivo não é esse, a linguagem é diferente”. Querendo ou não, o inevitável é que Taís Araújo está cortando um dobrado para ser fiel aos diálogos recriados por Adamo Angel. “A prosódia é muito difícil. Há toda uma linha melódica, mas o pior é treinar o sotaque, que mistura português com dialetos africanos. Além disso, a personagem tem um ar imponente”, explica a atriz. (JORNAL DO BRASIL, 23/07/1996: 69)

Há uma preocupação de Taís Araújo em não ser comparada a Zezé Motta, assunto recorrente na imprensa. As dificuldades na adaptação da nova Xica da Silva também passam a fazer parte do cotidiano da atriz, como reforçado pela matéria. Os encontros entre sua personalidade e a versão da personagem prestes a estrear podem ser vistos em suas “respostas na ponta da língua”. Baseando-se nas entrevistas, Xica da Silva distancia-se da mulher devassa construída ao longo das muitas adaptações, consolidada no audiovisual por Cacá Diegues, e interpretada por Zezé Motta; agora, aproximando-se mais de uma menina travessa, dialoga com a atriz que a interpreta, "A minha personagem é menos alegórica e mais consciente. A novela começa a narrar uma fase anterior, mostrando boa parte do sofrimento que Xica da Silva passou quando ainda era escrava" (JORNAL DO BRASIL, 23/07/1996: 69).



Figura 4 - Recortes Jornal do Brasil 23/07/1996:69

A postura da ex-escravizada para Taís Araújo viria a ser reiterada em entrevista ao mesmo veículo quatro dias depois. Em “*Eu sou meio tinhosa*”, a jovem ostenta um semblante emburrado na foto que ilustra a matéria, tudo isso para estabelecer uma interação com a característica mais reforçada pela personagem durante os primeiros meses da telenovela, a obstinação. Se Xica da Silva era até então lembrada por sua sensualidade, sua nova protagonista imprimiu em sua composição uma certa imponentia juvenil.

JORNAL DO BRASIL: Estava a maior concorrência para o papel de Xica da Silva. Quando você soube que foi a escolhida?

TAÍS ARAÚJO: Eu não fiz aquele teste enorme que todas as meninas fizeram. O Avancini (diretor da novela) conhecia meu trabalho por causa de Tocaia Grande e aí ligou me convidando para a nova novela. Eu, que andava pelos corredores da Manchete vendo milhões de candidatas fazendo teste, fiquei surpresíssima. - Virei para o Avancini e falei 'pô, fala sério'.

JORNAL DO BRASIL: Você se acha apta para ser a Xica?

TAÍS ARAÚJO: Se o Avancini me escolheu, eu acho que sim. Mas a novela é muito diferente do filme. É outra linguagem. No filme, a Xica já começa mulher. Na novela, ela ainda é virgem. Não dá para comparar um com outro.

JORNAL DO BRASIL: Ser protagonista de uma novela assusta?

TAÍS ARAÚJO: Acho que se eu entrar nessa de ficar assustada, vou acabar me prejudicando.

JORNAL DO BRASIL: Por que o Avancini escolheu você?

TAÍS ARAÚJO: Para falar a verdade, não sei. Acho que ele queria alguém de temperamento forte e eu sou meio tihosa.

JORNAL DO BRASIL: Como assim?

TAÍS ARAÚJO: Eu não fico calada. Quando dizem alguma coisa que eu não gosto, falo na hora. E acho que outra coisa que contou bastante é que, ao contrário das pessoas que ficam receosas quando vão falar com o Avancini, porque ele é o diretor geral, eu sou supernatural e, se precisar, também digo 'não'.

JORNAL DO BRASIL: Nos últimos anos, a Manchete não tem tido muito sucesso nas produções de teledramaturgia. Mas a emissora já revelou vários talentos, aproveitados depois em outros canais. Espera que o mesmo aconteça com você?

TAÍS ARAÚJO: Eu não tenho essa pretensão. É claro que essa novela pode ser muito boa para mim e significar um marco na minha carreira. Quero que esse trabalho dê muito certo, não só por mim, mas por todo mundo da emissora.

JORNAL DO BRASIL: A Xica tem uma característica de ser muito sensual...

TAÍS ARAÚJO: Pois é. A gente está tentando puxar isso também. A Xica tem a sensualidade à flor da pele. Como sou muito nova, é complicado para mim fazer isso, mas vou conseguir, sim. Esse personagem é complexo, cheio de nuances. Ao mesmo tempo que ela é boa, é bastante cruel. Só tive uma semana para fazer a composição.

JORNAL DO BRASIL: Mas você se informou sobre a história, leu algum livro, viu o filme ou ficou só na pesquisa da novela?

TAÍS ARAÚJO: Não tive tempo de pesquisar muito, não. Acabei de gravar Tocaia num dia, no seguinte já estava em Xica da Silva. Quem tem me ajudado muito é A Iris Gomes da Costa, que além de ser professora de prosódia do elenco, é uma enciclopédia ambulante.

É importante considerar que a telenovela, como afirmou Walter Avancini, não queria se assemelhar ao filme de Cacá Diegues. O passar dos meses mostrou que a depender da

pessoa que contribui na composição personagem de telenovela, esses traços seriam simplesmente adicionados. A protagonista fez, naquele momento, uma curadoria de quais atributos da personalidade de Xica da Silva se assemelhavam aos dela e a partir daí os usou para compor a nova personagem nos diálogos iniciais com a imprensa. No entanto, a Xica da Silva “tinhosa” não tem início em Taís Araújo. Ser obstinada é um traço bem conhecido seu. O movimento de tornar esse aspecto o principal em detrimento da sensualidade é importante para pensar o protagonismo da Xica da Silva de telenovela pois é esse o modo como Taís Araújo se apresentou à imprensa na época. Estudante do ensino médio, menor de idade e com poucos papéis relevantes na televisão, não focar na nos atributos sexuais era alternativa para lidar com as diferenças etárias que destoavam a nova adaptação de suas antecessoras.

A associação entre Xica da Silva e um forte apelo sexual é um dos pilares de *Memórias do Distrito Diamantino*, sendo reforçada em grande parte das obras subsequentes sobre sua trajetória. Nesses escritos, trata-se uma escravizada-forra desprovida de beleza, predadora sexual e dotada de artimanhas, atribuições anteriores ao filme de Cacá Diegues, que retoma alguns desses traços aos modelos de sua época, mas também não os cria. Essas representações, parte do repertório de um imaginário racista sobre a mulher negra, contribuem para a leitura das relações sociais no Brasil.

O relato pioneiro de Joaquim Felício dos Santos, oriundo de uma forte oralidade, dá início a uma Xica da Silva que viria a sofrer mudanças ao longo do tempo, mas que não deixaria de reforçar e abandonar seus comportamentos originais conforme o período em que fosse ambientada. Nesse caminho, não apenas cada autor, mas cada época que constrói sua Xica da Silva permite com que esta seja compreendida de acordo com as especificidades de um tempo específico, negociando características que a distinguem como um produto daquele tempo.

. Caleiro e Nascimento (2015) ao comentarem sobre a representação de Xica da Silva em *Memórias do Distrito Diamantino* atestam que

Embora o livro de Joaquim Felício dos Santos apresente informações enganosas sobre essa mulher histórica, enquanto “relato original” e “texto fundador” foi constantemente retomado pelos autores subsequentes, que tomavam o seu texto como “matéria prima” ou “fonte principal” para os seus escritos sobre a vida da ex-escrava tejuana. Sendo assim, os que sucederam a Joaquim Felício dos Santos na memória histórica só agregaram novos atributos à imagem de Chica da Silva, fazendo uma releitura desta mulher

movidos por valores de novos tempos (CALEIRO E NASCIMENTO, 2015, p. 447)

Independente das divergências que a Xica da Silva contada por Joaquim Felício dos Santos possa apresentar em comparação à mulher do século 18, as adições existentes nas adaptações têm como fonte sua primeira publicação e confirmam a partir daí as atualizações históricas que sua trajetória possui. Nwabasili (2017) chama de (re)apresentações e representações de uma personagem histórica, considerando as “representações no âmbito das nomeações, circunscrições de campo e ordenações simbólicas apresentam de novo os objetos do mundo, ou seja, reapresentam algo ao repeti-lo, portanto e necessariamente, de forma diferente com relação ao original.” (NWABASIL, 2017, p. 42). Em um trabalho que investiga a construção e as leituras das Xicas da Silva concebidas pelos autores João Felício dos Santos, historiador e sobrinho de Joaquim Felício dos Santos, e por Cacá Diegues, a pesquisadora analisa os enunciados para a compreensão do contexto com o qual as duas obras dialogam. Sendo um filme e um livro da segunda metade da década de 1970, suas nuances são exploradas a partir de como o meio constrói sua Xica da Silva. Algo que Nwabasili chama atenção – e que também nos é signifivativo, está na noção de que cada um dos que criam uma Xica da Silva tentam aproximá-la do que entendem pela personagem “histórica/real, que por si só já é também uma tradução do real. Porém, esta é comumente percebida/lida como equivalente ao real devido uma (re)apresentação por meio de enunciados e discursos históricos verbais construídos de forma específica.” (NWABASIL, 2017, p. 46). São esses traços do que se entende da Xica da Silva histórica (que por muitas vezes é a Xica da Silva criada por Joaquim Felício dos Santos) que servem de base para as atualizações que suas adaptações sofrem.

De primeira uma personagem sem beleza e necessitando de algo que compense o amor de João Fernandes por ela, Xica da Silva é em sua gênese já marcada pela diferença racial e de gênero. Apesar das distorções históricas que circundam a adaptação de Joaquim Felício dos Santos, é notório que seu trabalho diz mais sobre a percepção de si sobre o seu tempo do que uma reconstrução concisa sobre quem foi aquela mulher. João Felício dos Santos é outro exemplo de como o período em que a história de Xica da Silva é contada dita os modos com que se apresenta. Os autores, ao discutirem sua obra, o romance *Xica da Silva* (1976), continuam

João Felício dos Santos, na década de 1970, concedeu a Chica da Silva a “alforria sexual”, transformando-a na mulata fatal, luxuriosa e amoral. Esta imagem é reveladora de como o mito de Chica da Silva vai sendo modernizado de acordo com os valores dos diferentes períodos históricos, como também torna visível uma posição masculina machista que através da linguagem cria uma representação feminina sexualizada e racializada. (CALEIRO e NASCIMENTO, 2015, p. 448)

Os anos 1970 reatualizaram o modo com que a personagem passou a lidar com a sexualidade. Vista como proposta ao conservadorismo na época da ditadura militar, a Xica da Silva dessa década teve na liberdade sexual seu trunfo, tornando-se conhecida por sua sensualidade e perspicácia para conquistar objetivos com seus atributos físicos. João Felício dos Santos trabalhou no argumento e roteiro do filme de Cacá Diegues, desta forma, imprimindo as bases de seu livro no longa. Sucesso de bilheteria, *Xica da Silva* apostou na faceta subversiva da personagem: ex-escravizada que vira rainha e passa a subjugar aqueles que a humilharam. A influência de João Felício dos Santos é nítida, com apelos sexuais que provocaram a curiosidade do público ao mesmo tempo em que gerou críticas mistas de especialistas.

Em razão das discussões levantadas, o Jornal Opinião convidou, em outubro de 1976, cinco personalidades cujas áreas de atuação dialogavam com o filme. Foram chamados a historiadora Beatriz Nascimento, o cineasta Carlos Frederico, o escritor Antonio Callado, o sociólogo Carlos Hasenbalg e o antropólogo Roberto Da Matta. A seção do jornal pretendia dar voz às múltiplas percepções em torno do longa-metragem que vinha chamando a atenção de setores da sociedade. “*Genial? Racista? Pornochanchada?*” Apresentou elogios vindos de Antonio Callado e Roberto da Matta a Diegues; Carlos Hasenbalg, Carlos Frederico e Beatriz do Nascimento endossaram as críticas negativas, que apontavam erros de abordagem naquilo que alguns consideravam “genial”, vide o título. Carlos Frederico o chamou “a primeira pornochanchada culturalista (e histórica) do cinema brasileiro; a primeira a vestir embalagem de superprodução”. (FREDERICO, 1976, p. 17). À sua crítica deu o título de “*Abacaxica*” em referência à superficialidade com que enxergou a obra. Os comentários de Carlos Hasenbalg giraram em torno do uso de estereótipos sobre a população negra e a desaprovação aos excessos na sensualidade da protagonista. Definiu-o uma “mobilidade sexual ascendente, operada através de um arsenal erótico que inclui recursos excepcionais, insinuados desde o início até o fim do filme (HASENBALG, 1976, p. 18).

A historiadora Beatriz Nascimento trouxe a crítica mais contundente. Adamatti (2016, p. 9) considera que, ao analisar o discurso político em torno da obra, “a autora do texto emerge ao mesmo tempo como historiadora e como o próprio sujeito social; isto é, como a mulher negra ofendida pelo filme. Não se trata da opinião de um crítico de cinema. Esse é o principal motivo do atrito”.

Xica da Silva vem reforçar o estereótipo do negro passivo, dócil, e incapaz intelectualmente, dependente do branco para pensar. Seu comportamento com o contratador é o de uma criança piegas que não atina com o que quer. A Xica da Silva da História é uma mulher preponente e dinâmica, atenta ao seu redor, o que está de acordo com a mulher em determinadas estruturas africanas e que em parte foi transferida para o Brasil (...). Mas não, é mais fácil trata-la com o mito da sexualidade aberrante que foi desenvolvido em 4 séculos de domínio e exploração da mulher negra. (NASCIMENTO, 1976, p. 20)

Algumas considerações sobre a posição de Beatriz Nascimento nos auxiliam a pensar a concepção da Xica da Silva naquele momento. A primeira é a perspectiva de uma mulher negra sobre a ambientação da história, mais uma vez contada pela ótica de um homem branco. A segunda, em diálogo com as (re)atualizações dessa nova Xica da Silva, reforçam o uso de estereótipos que validam que a protagonista seja retratada de forma infantil e com incapacidade intelectual de decidir por si mesma. A resposta de Cacá Diegues à crítica da historiadora parece confirmar isso. Ao conceber uma personagem que seria um contraponto ao excesso de moralidade, o diretor desproveu Xica da Silva de pudores sexuais pelas vias da infantilidade. Mais libertina do que o convencional para a época, era fácil encontrar motivações as peripécias que aprontava.

Por último, o distanciamento da Xica da Silva construída por Cacá Diegues da que Beatriz Nascimento chama de Chica da Silva da história é um indicativo de que, como pesquisadora, também havia ali uma concepção de verdade sobre quem foi a mulher do século 18. O papel das mulheres negras afro-brasileiras, que herdaram das estruturas africanas a imponência e perspicácia, não condizia com o que era apresentado no filme, reforçou. O posicionamento de Beatriz Nascimento ainda viria a repercutir muitos anos após a publicação da seção no *Opinião*, transformando-se em uma das principais contraposições ao uso exacerbado de estereótipos na personagem no audiovisual.

Em “*Crítica de cinema e patrulhas ideológicas: o caso de Xica da Silva de Cacá Diegues*”, Margarida Adamatti, retoma as declarações dadas pelo cineasta em 1978 em

entrevista ao Estado de São Paulo. Defensor de sua abordagem, Diegues rebateu as acusações de racismo e mau uso de uma representação das mulheres negras dizendo que sua intenção naquele momento era revelar estratégias de subversão aos oprimidos. A posição não parece ter sofrido muitas alterações ao longo dos anos. Em 2014, o cineasta voltou a falar sobre o assunto, enfatizando que a proposta se sobrepõe ao fato de que se tratava de uma mulher negra e Xica da Silva era a resposta a um momento do cinema e das artes brasileiras no geral

Xica da Silva pretendia recuperar, contra a perversão moralista da pornochanchada, o sexo bem-humorado dos modernistas, uma brincadeira cheia de jogos e preguiça, circulação livre de corpos que se encontram sem tautologia. Eu procurava a sensualidade do sexo (...) Estes são os grandes espetáculos dos voyeurs, o contrário de tudo o que era Xica da Silva, onde uma mulher, contra todas as circunstâncias de sua condição e época, subverte a sociedade em que vive a partir de seu simples prazer de viver(...) Foi um jeito que encontrei de recuperar, na segunda metade da década de 70, a utopia do prazer do início dos anos 1960. Qualquer que fosse o filme que eu fizesse naquele momento, seria necessariamente um projeto contra a morte, um desejo de recuperação do gosto pela vida que aqueles dias sombrios tinham nos roubado. (NWABASIL, 2016, p. 6 apud DIEGUES, CACÁ, 2014. p.378-379; grifos do autor)

De fato, o filme ficou conhecido internacionalmente sob esse viés. Randall Johnson publicou em 1982 “*Carnavalesque celebration in Xica da Silva*” enaltecendo a postura de uma mulher oprimida que “perturba suas maquinações policiais corruptas e seus rituais sociais. Ela parodia e ridiculariza seu comportamento sóbrio, mas hipócrita. Ela cria uma segunda vida alternativa para aqueles que são reprimidos pelas classes dominantes”. (JOHNHSON, 1982, p. 221).

A carnavalização de que se vale o título e muito utilizada em outros trabalhos que se propõem a analisar o filme, tem em Bakhtin sua conceituação. Para o pensador russo, a carnavalização é uma “cosmovisão que liberta o medo, aproxima ao máximo o mundo do homem e o homem do homem (tudo é trazido para a zona do contato familiar livre)” (BAKHTIN, 2005, p. 173). A apresentação dessas relações humanas que desafiam as ordens hierárquicas dá respaldo ao uso do conceito. “Nele, a vida se põe ao contrário, o mundo inverte-se. Suspendem-se as interdições, as restrições, as barreiras, as normas que organizam a vida social, o desenrolar da existência normal. (FIORIN, 2020, p. 100). Sacramento (2014, p. 159) acrescenta que as ideias bakhtinianas, apesar de terem sido pensadas para os fenômenos literários (a carnavalização é desenvolvida partindo da análise de obras de Dostoiévski e Rabelais), “elucidam na análise de

produtos culturais que toam o rebaixamento, a inversão, o inacabamento, a ambivalência, a paródia, o corpo grotesco e sua regeneração como forma de crítica à sociedade moderna”. Nesse sentido, não é incomum que haja associações da figura de Xica da Silva à inversão de papéis sociais propostas pelo diretor.

No entanto, é questionável o posicionamento apaziguador de Randall Johnson. É necessário lembrar que esse contexto das representações – retomando Chartier, que permitem que bens culturais sejam dados a ler, deve ser considerado. O contexto brasileiro favorece a desumanização das mulheres negras, mesmo quando aparentemente incita um empoderamento por meio da sexualização. Desse modo, o filme sustenta uma “matriz que se replica, um padrão que define o lugar do negro no sistema de representação (...) os estigmas se repetem, não em termos de conteúdos, mas de articulação” (BORGES, 2012, p. 187). Nesse mesmo caminho, “*Carnavalização e a representatividade equivocada da mulher negra em Xica da Silva*” (REYNA E EIRAS, 2020) argumenta que a inversão de valores não estaria, naquele momento, sendo usada como estratégia contra o poder dominante. Em perspectiva similar, “*Carnaval, carnavalização e discursos de representação negra no Brasil na construção estética e narrativa do filme Xica da Silva*” (NWABASIL, 2020) enfatiza a relação entre instâncias da cultura brasileira e a histórica construção social da mulher negra em uma análise das decisões técnicas do longa-metragem. O que se percebe em ambos os trabalhos é um foco maior no contexto da mulher negra brasileira e em outro modo de enxergar a carnavalização bakhtiniana.

Portanto, quais inversões de valores são propostas quando uma mulher negra é subjugada à infantilidade diante de um homem branco? Não nos parece ser a ascensão financeira o único fator que é preponderante para que essa mudança nas relações sociais se concretize. Ao abordar a história de uma mulher negra em um país como o Brasil, marcado pela escravização e a busca pelo reconhecimento como ser humano, o status quo no qual essa mudança pretende alcançar deveria também atingir instâncias que buscassem dar a Xica da Silva uma nova roupagem. Reyna e Eiras e Nwabasili parecem concordar com um deslocamento ou uma carnavalização que não se deu por completo, pensando no conceito desenvolvido pelo semioticista russo, como o da inversão de hierarquias sociais. Se assim fosse o caso, outros recursos poderiam ser utilizados como marcadores da ascensão, sem a necessidade de recorrer à desumanização pela

sensualidade exacerbada. Esse traço marcante da personalidade da Xica da Silva dos anos 1970, o carnaval, permaneceria na telenovela, mas perderia o foco para um outro aspecto contextual surgido mais enfaticamente nas produções brasileiras a partir da segunda metade dos anos 1980: o enaltecimento da cultura afro-brasileira.

O centenário da abolição da escravatura em 1988 fomentou uma série de discussões em torno do papel de negros e negras na construção do país para além da escravização. A forte influência dos movimentos negros estadunidenses e movimentos de libertação das colônias africanas refletiram na ressignificação do 13 de maio. Abreu (2017, p. 25) explica que o ano de 1988 “foi marcado por uma inversão: ao invés de se comemorar a abolição, diversas manifestações negavam sua existência, chamando atenção para a permanência do racismo e da opressão”. A posição do governo José Sarney em dar um caráter festivo à data, assim como o enaltecimento da Princesa Isabel como responsável pela Abolição da Escravatura no país, deu início a uma série de críticas de setores dos movimentos negros, incluindo o Movimento Negro Unificado (MNU). As tensões no campo político levaram esses movimentos sociais às ruas em protesto

a dinâmica que orientava os movimentos negros era de luta contra data supracitada e redefinição dos heróis nacionais, conforme as Marchas Contra a Farsa da Abolição da Escravatura no dia 11 de maio, no Rio de Janeiro (1988), em frente ao Pantheon de Duque de Caxias, bem como a passeata em São Paulo no dia 13 de maio (1988), sob liderança do Movimento Negro Unificado (1988) contra a ideologia do mito da democracia racial (SANTOS, 2018, 149).

Questionar as versões oficiais da história da escravização ganhava forte apelo diante do que significava a data. As milhares de pessoas reunidas atestavam a emergência de um repensar dos papéis dos heróis nacionais, mas também dos negros e negras em diversos setores da sociedade como o artístico e o político-parlamentar. Em consequência disso, uma participação ativa da população afro-brasileira, sobretudo em uma década de abertura política, incitava a participação de militantes na máquina pública (PEREIRA, 2010). O combate ao racismo a partir desses espaços, apesar de contestado por setores mais radicais, ganhava espaço com a aproximação de partidos às pautas ligadas aos Movimentos Negros. Em meio às desaprovações dos setores, José Sarney inaugurou a Fundação Palmares em agosto de 1988, que objetivava a

valorização da cultura afro-brasileira. A proposta de integração “buscou enaltecer a herança africana e o papel dócil ou passivo do negro, bem como procurou mitigar a denúncia feita pelos movimentos sociais negros nas marchas contra a comemoração do Centenário da Abolição (1988) (SANTOS, 2018 p. 147). O final dos anos 1980 foi marcado por um levante dos movimentos negros em contestação e ressignificação de seus heróis. Em face ao momento, a televisão brasileira também esteve pautando o tema em sua teledramaturgia.

Na Rede Globo foram exibidas duas produções: A minissérie *Abolição* (1988)²² e a telenovela *Pacto de Sangue* (1989)²³, ambas em comemoração ao Centenário da Abolição da Escravatura e da Proclamação da República. A Xica da Silva pós 1988 teria de agregar também determinados valores que estivessem em concordância com o momento político da população negra, principalmente se levarmos em consideração as questões de gênero. A articulação dos Movimentos Negros dos anos 1980 e um maior destaque à herança africana no Brasil resultou em obras que deslocavam o lugar da mulher negra para o sagrado. Esse recurso, muito utilizado no cinema da época, também pode ser percebido na televisão com a exibição das minisséries *Tenda dos Milagres* (1985)²⁴ na Rede Globo e *Mãe de Santo* (1990)²⁵ na Rede Manchete (FERREIRA, 2013) estreladas por Chica Xavier e Zezé Motta, respectivamente. No entanto, a participação de mulheres negras no diálogo com o sagrado era reservada a uma faixa etária muito específica em termos de televisão, concentrando-se em atrizes mais velhas. As histórias que abordavam mulheres mais jovens, como o caso de *Escrava Anastácia* (1990)²⁶ e *Xica da Silva*, continuaram a apostar na sensualidade.

O grande apetite sexual, marcador importante na construção da Xica da Silva da literatura e do audiovisual dos anos 1970, retorna nos anos 1990 então com uma

²² Minissérie escrita por Wilson Aguiar Filho e dirigida por Walter Avancini que foi ao ar na Rede Globo em novembro de 1988

²³ Telenovela escrita por Regina Braga e Sérgio Marques dirigida por Herval Rossano que foi ao ar Rede Globo entre maio e setembro de 1989.

²⁴ Minissérie escrita por Aguinaldo Silva e Regina Braga inspirada no romance homônimo de Jorge Amado e dirigida por Paulo Afonso Grisolli que foi ao ar na Rede Globo entre julho e setembro de 1985.

²⁵ Minissérie escrita por Paulo César Coutinho e dirigida por Henrique Martins que foi ao ar na Rede Manchete entre outubro e novembro de 1990.

²⁶ Minissérie escrita por Paulo César Coutinho e dirigida por Henrique Martins que foi ao ar na Rede Manchete em maio e junho de 1990.

nova roupagem, tornando-se questão secundária em um primeiro momento. A raça, no entanto, alcança um protagonismo na composição de Xica da Silva. Ela é, como na capa da Revista Manchete de 14 de setembro de 1996, “*A Escrava que virou novela*”. O diferencial da personagem na produção, ocasionado pelas muitas vozes que a afetavam, era seu papel como mulher negra aguerrida e disposta a mudar sua realidade e a de outros à sua volta. Entretanto, diretor e autor tinham na sexualidade de Xica da Silva, um trunfo que poderia ser explorado no futuro, entendido por ambos como um meio de conquistar audiência.

Os anos 1990 também foram marcados pela primeira publicação da Revista Raça, em setembro de 1996. Lançada por Aroldo Macedo, seu conteúdo era direcionado à classe média negra brasileira abordando questões como beleza, estética e entrevistas com personalidades negras importantes no cenário nacional. Primeira revista do país destinada exclusivamente ao público negro, a Raça exerceu um papel importante e representativo na autoestima dessa parcela da população. Tinha como proposta, de acordo com o idealizador, trazer a noção de que o negro é contribuinte da formação histórica do país não apenas por seu papel subalterno no processo de escravização e, posteriormente, por seus aspectos folclóricos e culturais. Macedo intentava, com a publicação da Revista Raça, desenvolver uma consciência empoderadora nos negros brasileiros, tão acostumados a se verem como passivos no contar de sua própria história. O documentário *Brazil In Living Colors* de Helena Solberg explicita os objetivos da publicação. Nas palavras de Macedo

Muito difícil fazer uma revista para todos, que contemple a todos. Então a gente percebeu que trabalhar basicamente em cima da autoestima. A Revista não levanta bandeiras ‘coitadinhos de nós’, entendeu? ‘fomos sacrificados’, ‘abaixo os brancos’, não, isso é coisa do passado, entendeu? A filosofia da Revista não é mais Movimento Negro, é Negros em Movimento. (MACEDO, 1997).

Macedo ainda pretendia destruir três mitos sobre a população negra brasileira: a) o negro não tem orgulho de si e sua raça, b) que o negro não vende revistas quando está estampado na capa e c) não tem poder aquisitivo para usufruir de um produto destinado a si. O sucesso da Revista Raça no mercado publicitário evidenciou uma reação da classe média negra que passou a estampar discussões sobre finanças e autoestima. Esse deslocamento da posição do negro que passa a ter orgulho de si por meio da sua boa representação em revistas, jornais e na televisão também é uma forte característica dessa década, tendo na publicação da revista um grande propulsor da beleza negra. Em suas

páginas, “a representação do Brasil trata da ressignificação de uma identidade nacional, que é construída e transformada no interior da representação” (SANTOS, 2004, p. 142). Considerando as palavras de Macedo, a Revista Raça queria “negros em movimento”, uma alusão a essa ressignificação e promoção de uma autoestima que, apesar de se direcionar em um viés individualista, questionava a identidade brasileira.

Solberg em seu documentário dá atenção à exibição de *Xica da Silva* como primeira telenovela do horário nobre a ser estrelada por uma negra com entrevistas de Taís Araújo e Zezé Motta. Endossando o discurso do empoderamento a partir da representação, Taís Araújo reforça a aceitação dos negros brasileiros com sua personagem

Esse papel que eu tô fazendo, não só para mim, mas para todos os negros. Eu saio na rua eles vem e falam assim ‘obrigado pelo que você está fazendo pela gente’. Quero dizer, eu me sinto muito honrada, o povo da minha raça. Me senti assim, lisonjeada pelo que estou fazendo, sabe? É uma abertura, não é? Nunca teve uma personagem negra central, uma protagonista negra no país, um país que a maioria é negra, quer dizer parece uma coisa meio absurda mas é verdade (ARAÚJO, 1997)

A declaração da atriz para Solberg parece confirmar que as disputas políticas que caracterizaram o pós-1988 também se dão na execução e assimilação de *Xica da Silva* no tecido social por meio de sua aceitação com o público. Empoderada, centrada e um modelo de ascensão por sua perspicácia e inteligência, a *Xica da Silva* de telenovela carrega em si os novos valores dos Movimentos Negros. A construção de uma protagonista que expõe a ascensão de pessoas negras em um período em que a subalternização era a ordem vigente colabora com o período em que as discussões estão propostas. A partir de uma trama ambientada no século 18 o século 20 consegue questionar o tratamento destinado a pessoas negras. Todavia, como nos lembram (RIBEIRO; MARTINS; ANTUNES, p. 4) “os discursos de épocas específicas, sobretudo os midiáticos, são espaços privilegiados onde se travam as lutas sociais. É o campo por excelência do ideológico, onde várias vozes disputam a hegemonia das representações”. Assim, as representações em torno da *Xica da Silva* de telenovela também são disputadas com base no que a Rede Manchete procura usar para atrair o público, não se limitando uma *Xica da Silva* que é reflexo direto dos Movimentos

Negros; ela também é mercadológica e atende às demandas de uma emissora que experimentaria a total falência menos três anos após sua exibição.

Durante o mês de novembro de 1996, a imprensa começou a noticiar uma certa expectativa em torno da maioridade de Taís Araújo, que seria completada dia 25 de novembro daquele ano. O diferencial era que, ao contrário do início das gravações em que essa expectativa estava nos veículos de imprensa e na crítica especializada em televisão, a própria Rede Manchete encabeçava uma série de iniciativas afim de promover a liberação de Taís Araújo para a gravação de cenas de nudez. Xica da Silva poderia, finalmente, se aproximar daquilo que o Brasil conheceu durante os anos 1970, sendo uma mulher que conquista pelos atributos físicos. A atriz por sua vez não parecia animada com a “nova fase” de sua personagem, chegando a passar por um episódio de depressão, segundo relatou ao jornal O Globo um dia antes de seu aniversário

Tive uma fase muito ruim. Há um mês, eu não queria fazer 18 anos. Achei que as pessoas iriam começar a me usar. Mas a Zezé Motta, a Ângela Leal e a Maria Alves me explicaram que eu só faria as cenas pela personagem, e que ninguém me obrigaria a nada. Foram dois dias de depressão até conseguir dar a volta por cima (O GLOBO, 24/11/1996: 19)

Tornar Xica da Silva mais erótica e menos moleca parecia amedrontar a protagonista uma vez que experimentava naquele momento o fim de sua adolescência, ainda convivendo com os dramas de uma mulher negra naquela idade. Sua preocupação com o início da carreira e as implicações que aparecer nua trariam para sua vida eram evidentes. “O sucesso é traiçoeiro e passageiro. Aconteceu tudo tão rápido para mim que também pode acabar rápido. Deus queira que não. Só quero fazer meu trabalho bem-feito porque eu espero viver disso” (O GLOBO, 24/11/1996: 19). Algumas pessoas do elenco incentivaram-na a explorar esse lado mais erótico agora que lhe era permitido perante a lei. Adrienne Galisteu, colega de trabalho, aconselhou-a a posar nua agora “que estava com tudo em cima” (O GLOBO, 24/11/1996: 19). O medo da maioridade, naquele momento, era o medo de tornar seu corpo público, como argumenta outro trecho da entrevista

Eu sou o oposto da Xica, sou até bem pudica. Quem me conhece sabe que vai ser um sacrifício fazer essas cenas. Se um dia eu tiver que posar nua, vai ser daqui a muito tempo, e não agora que inicio a minha carreira. Sou amiga de moleques que têm a minha idade. Me sentiria péssima com todos me olhando numa revista. A novela passa, e lá é a personagem que está aparecendo, não sou eu, a Tais Araújo (O GLOBO, 24/11/1996: 19)

Aqui vemos, pela primeira vez desde sua escolha para protagonizar a telenovela, Taís fazendo uma separação entre ela e a personagem. Dizer “ser o oposto” de Xica da Silva mostrava o início de um descontentamento sobre as decisões artísticas que envolviam sua sexualidade. Se no início seu jeito “tinhoso” era um fator em comum, agora não sobravam muitos motivos para sustentar que se pareciam tanto.

O plano da Rede Manchete consistia em guardar o melhor para o final. Investir em uma história como *Xica da Silva* possibilitava à emissora aproveitar os muitos caminhos que a decisão artística proporcionava. O contexto das discussões étnico-raciais em televisão sobre a liberdade do povo negro também era o da exploração da sexualidade, comum em atrações de audiência expressiva. Programas que marcaram os anos 1990 como *Domingo Legal*, *Domingão do Faustão* e, no fim da década, o *Programa de Ratinho* tinham um apelo sexual característico. Isso nunca foi um tabu na Rede Manchete, visto que banhos de cachoeira e a exploração da sexualidade sempre foram vistos desde *Dona Beija* em meados dos anos 1980. A questão é que agora tratasse de uma telenovela que, ao sustentar que se diferenciava das outras concepções de Xica da Silva, retorna à mais comum das características da personagem histórica para alavancar sua audiência.

A promoção da maioridade de Taís Araújo pela Rede Manchete ganhou um capítulo à parte na imprensa, principalmente por denúncias da Folha de S. Paulo sobre a conduta da emissora com a atriz enquanto ainda era menor de idade. “*Nudez de Xica da Silva fica adiada*” (FOLHA DE S. PAULO, 24/11/1996:6) sinalizou o início dos problemas da Rede Manchete com o juizado de menores, uma vez que a Folha de S. Paulo sustentava que as cenas de nudez, que inicialmente seriam exibidas um dia após Taís completar 18 anos, foram gravadas no início da telenovela. A matéria explicou que as respectivas cenas seriam vistas pelo público no mês seguinte para afastar as polêmicas em torno do período em que foram gravadas, o que seria proibido pela lei. As cenas viriam a ser exibidas uma semana depois.

Em 25 de novembro, dia em que Taís completou 18 anos a Rede Manchete promoveu um jantar em sua sede no Rio de Janeiro para comemorar a maioridade de sua principal estrela. Naquele momento Taís, que já era um sucesso, foi tema da nota “*Xica preciosa*” do jornal O Globo (27/11/1996: 10) que informou aos leitores que a

emissora a havia presenteado com um colar de ouro com uma cruz de pedras preciosas na festa. Na ocasião também seriam exibidas as cenas de nudez, fato também adiado pelos mesmos motivos que inviabilizaram a reprodução na televisão. Três dias depois da denúncia da Folha de S. Paulo, O Globo repercutiu a autuação sofrida pela Rede Manchete sobre o caso

A direção da Rede Manchete terá que pagar uma multa, que poderá variar de 5 a 20 salários mínimos, por ter gravado cenas de nudez com Taís Araújo antes de a atriz ter completado 18 anos. A divisão de fiscalização da 1ª Vara da Infância e da Juventude já vinha investigando a possibilidade de a emissora ter violado o alvará concedido a menores, que permitira à protagonista de "Xica da Silva" atuar na trama, desde que não fizesse cenas de sexo e nudez. Anteontem, a Manchete ofereceu um jantar em comemoração ao aniversário da atriz. A prometida exibição da cena em um telão durante a festa não aconteceu. O diretor da novela, Walter Avancini, argumentou que não teve tempo de gravá-la. Só que ontem o jornal "Folha de S. Paulo" publicou uma reprodução de um vídeo da cena em que Taís aparece nua.

Esta fotografia publicada é a prova de que as cenas foram feitas antes de a atriz atingir a maioridade. Vamos lavrar um auto de infração e notificaremos a Manchete imediatamente. A emissora terá direito de defesa, mas, se não for convincente, sofrerá sanção pecuniária - disse o juiz Siro Darlan, titular da 1ª Vara da Infância e da Juventude. (O GLOBO, 27/11/1996: 4)

Apresentado como fonte da matéria, o juiz Siro Darlan, titular da 1ª Vara da Infância e Juventude do Rio de Janeiro acatou as denúncias da Folha de S. Paulo, argumentando que a fotografia publicada pelo veículo validava a acusação de que as cenas foram gravadas antes de Taís completar dezoito anos. O magistrado, de acordo com uma nota publicada no site da Revista Isto É em 02/04/2001, chegou a solicitar o extrato bancário dos pais da atriz, Mercedes e Ademir Araújo, a fim de comprovar se eles eram sustentados pela filha. Às denúncias repercutidas pelo jornal O Globo, a Rede Manchete, representada por seu diretor geral Fernando Barbosa, se defendeu das acusações. “Ainda não recebi nenhuma notificação, nem tenho conhecimento da gravação dessa cena. Vamos verificar o que realmente aconteceu, até porque a fotografia publicada no jornal pode ter sido montada” (O GLOBO, 27/11/1996: 4), argumento também sustentado por Mercedes Araújo ao confirmar que as fotos foram alteradas por computador.

Walter Avancini viu na maioridade de Taís Araújo um grande avanço para o desenvolvimento de sua trama, já que poderia usar de sua nudez a partir dali. Segundo ele, havia “interesse financeiro em que a nudez seja vista como pecado” (FOLHA DE S. PAULO, 28/11/1996: 19). Sua preocupação em não aproximar a Xica da Silva Rede

Manchete da concebida por Cacá Diegues diminuía cada vez mais com o sucesso da trama. Disposto a entregar o que a audiência quisesse, o discurso defendido anteriormente pelo cineasta nos anos 1970 também passou a fazer parte do repertório de Avancini. “Taís pode gravar mais à vontade. Antes não podia aparecer nem o bico do seio. Como se o corpo fosse privilégio dos marcianos.” (FOLHA DE S. PAULO, 28/11/1996: 19). A liberdade sexual tomava cada vez mais espaço conforme a idade de Taís permitia que esse o lado mais racista de Xica da Silva fosse explorado, sobretudo pela expectativa que se existia em torno da nudez, motivo pelo qual o diretor acreditou que a telenovela atingiria seu pico de audiência, o que não aconteceu.

No dia seguinte à exibição das primeiras cenas de nudez de Xica da Silva, amplamente divulgadas pela Rede Manchete, os números não foram animadores. A Folha de S. Paulo, empenhada em acompanhar o caso desde a descoberta da gravação das cenas, publicou “*Xica despida perde audiência*”. Os números não foram tão altos como o esperado e a resposta do público à nudez de Taís Araújo não empolgou a audiência, que oscilou entre 7 e 10 pontos na grande São Paulo, perdendo para o SBT que exibia a telenovela *Razão de Viver*²⁷ e que obteve na média dia 11 pontos. A Globo, que exibia o jogo Grêmio e Palmeiras, marcou 38 pontos, o primeiro lugar na audiência. No momento exato da nudez a telenovela marcou 8 pontos “Xica já estava totalmente despida, banhando-se, balançando os seios e empinando o traseiro, ao som (na trilha sonora) de um canto de candomblé.” (FOLHA DE S. PAULO 30/11/1996: 11).

A falta de empolgação do público com a nudez de Xica da Silva nos ajuda a perceber várias nuances da concepção da personagem para a telenovela. Uma delas, a que consideramos importante, destaca que o produto da Rede Manchete se valeu de outros artifícios para cativar a audiência em seu início, fugindo de arquétipos mais convencionais sobre Xica da Silva. Desse modo, a nudez de Xica não importaria tanto assim para o andamento da trama. A mesma matéria da Folha de S. Paulo evidencia isso ao dizer que a cena aparecia na trama como um flashback da primeira vez em que o contratador João Fernandes viu Xica – daí o banho na cachoeira. A exibição deu ainda

²⁷ Telenovela escrita por Regina Braga e dirigida por Nilton Travesso que foi ao ar no SBT entre maio e dezembro de 1996.

mais respaldo à acusação da Folha de S. Paulo, que levou em consideração o cabelo de Taís Araújo, diferente dos dias em que a cena supostamente teria sido gravada. Curiosamente, os dias em que a telenovela obteve audiência mais expressiva foram os momentos finais da trama em que Xica consegue finalmente se reerguer das artimanhas da vilã Violante e viver em paz com a filha Joana.

Em 1997 *Xica da Silva* já era considerado um acerto da Rede Manchete. Índices satisfatórios de audiência, o sucesso da personagem e as peculiaridades de Walter Avancini eram temas recorrentes nas notícias sobre a trama. A partir de maio do corrente ano as negociações entre Taís Araújo e a Globo começaram a aparecer na imprensa, causando certo desconforto nos bastidores. Expondo descontentamento com as cenas de nudez, a protagonista virou alvo de ataques do diretor e autor. Este período que compreende maio e junho de 1997, portanto, os quatro meses finais da exibição original da telenovela, foi repleto de inserções nos jornais e revistas do país que destacavam os problemas entre as partes.

Walter Avancini e Walcyr Carrasco, que já vinham recebendo críticas de órgãos como a Vara da Infância e Juventude, passaram a enfrentar os efeitos de suas declarações públicas contra Taís Araújo e sua postura que denunciava a exploração da imagem de uma Xica da Silva sexualizada. Nesse contexto, o Estado de São Paulo publicou “*Taís se recusa a tirar a roupa*”, em que é evidente o incômodo da atriz, agora maior de idade, com as cenas de nudez que o roteiro impunha à sua personagem. “O que é insinuado é muito mais bonito. A história da Xica da Silva é tão boa que não havia motivo para tantas cenas de nudez.” (O ESTADO DE SÃO PAULO, 25/05/1997: 302). É interessante levar em consideração como em sua declaração existe um reposicionamento da sexualidade de Xica da Silva como principal atributo de sua história. Para Taís Araújo isso não é a parte mais importante de sua trajetória. Arrependida de ter feito as cenas nuas quando ainda era menor, seus planos agora parecem distanciar a Xica da Silva e a si mesma de uma sexualização exacerbada.

Demonstrando uma postura cada vez mais ferrenha em relação à nudez, a atriz falou novamente sobre o assunto, desta vez à Folha de S. Paulo. “*Polêmica pode levar Taís Araújo à Globo*” transformou-se em uma discussão chamada pela publicação de “tiroteio para saber se Xica era ou não um mito sexual”. Nessa ocasião a personagem composta para a telenovela parece se fragmentar em três: uma defendida por Taís

Araújo, outra por de Walcyr Carrasco e a última por Walter Avancini, que é apresentada ao público como sendo uma, ao mesmo tempo em que atende a interesses e carrega vozes distintas. À protagonista cabe a personalidade que defende como referência histórica "Não que eu não concorde que Xica da Silva tenha sido sensual, mas ela foi, acima de tudo, uma mulher de atitude, inteligente. Para mim, aquela cena iria manchar a imagem de Xica". (FOLHA DE S. PAULO, 26/05/1997: 5). Existe um deslocamento que a atriz faz da postura de Xica da Silva bem diferente do que eram as expectativas diante do anúncio da telenovela. Se antes tínhamos a sensualidade como principal atributo que dá o tom da história, agora a Xica da Silva, segundo sua intérprete, é uma mulher sensual, mas carrega os valores vigentes daquele tempo em que se situa. É importante considerar, como já fizemos aqui, o tempo no qual Taís Araújo fala e como ela se projeta em Xica da Silva. Deste modo, sai o teor sexual e entra a sagacidade e a vontade de lutar por seus iguais.

Para Walter Avancini Xica da Silva era um produto de empoderamento a ser usado para captar audiência e chocar a televisão brasileira por seu diferencial. Conhecido por seu modo ferrenho, sustentava que suas decisões artísticas sempre se sobrepuseram à vontade de qualquer ator ou atriz. A sequência causadora de desentendimento nos bastidores foi o pedido de uma prova de amor de João Fernandes para Xica da Silva. No texto, o contratador de diamantes se referia a sexo anal. Taís Araújo recusou-se a fazer a cena, dizendo que "As pessoas respeitam Xica da Silva por causa de sua inteligência, não pelo erotismo. Eu só quis defender a personagem" (FOLHA DE S. PAULO, 26/05/1997: 5). Avancini, aborrecido pelas declarações e associando-as totalmente a uma vontade da atriz de se preparar para o contrato com a Rede Globo que estava sendo negociado, disse que ao optar por se resguardar, ela fez exatamente o que ele não queria que fosse feito, pois "Se negou a fazer uma Xica da Silva sensual, porque queria se mostrar para a Globo. Preferiu ser uma 'Maria Chiquinha' a ser uma Xica da Silva, feminista e revolucionária. Ela tem talento, mas na Globo vai ser coadjuvante". (FOLHA DE S. PAULO, 26/05/1997: 5). O uso de termos como feminista e revolucionária em antítese à postura de Taís Araújo são pontos relevantes para questionar o que, tratando de Xica da Silva, seria revolucionário ali. A sensualidade sempre foi um traço notório nas em suas representações. O que teria de revolucionário em mostrar uma cena de sexo anal? Assim como o banho de cachoeira

esta seria mais uma cena fora de contexto usada para chamar uma audiência que até então parecia não se importar muito com o comportamento sexual do casal protagonista.

A opinião de Walcyr Carrasco não fugiu muito do que Avancini já sustentava sobre contar a real história de Xica da Silva "Seria ingênuo pensar que uma mulher negra, no garimpo, atraísse o homem mais rico do momento sem passar pela cama. A personagem foi um mito sexual". (FOLHA DE S. PAULO, 26/05/1997: 5). Carrasco (re)atualiza, como nos lembra Nwabasili (2016), o arquétipo de Joaquim Felício dos Santos de que Xica da Silva teria sustentado a relação com João Fernandes através da cama, enaltecendo a sexualidade como o diferencial.

O início de junho de 1997 colocou mais uma vez as perspectivas sobre as decisões criativas de *Xica da Silva* frente a frente. "*Crise atinge reta final de Xica da Silva*", do Estado de São Paulo, foi marcado pelo acerto de contrato entre Taís Araújo e Rede Globo e as críticas de Walter Avancini a mais uma decisão da atriz. Acerca da recusa em fazer cenas sensuais o diretor declarou que "Taís não tem currículo para falar sobre criação e direção. Ela pode falar apenas sobre ela." (O ESTADO DE SÃO PAULO, 01/06/1997). No que Taís Araújo, evitando ampliar a discussão, assentiu dizendo que se esta era a opinião dele, estava tudo bem. Outro assunto que evitava falar era o contrato com a Rede Globo, já que ainda era do elenco da Rede Manchete e estava gravando as sequências finais de *Xica da Silva*. Por outro lado, a entrevista mostrou uma satisfação da atriz em ter passado por uma personagem densa sem ter manchado sua imagem. Quando perguntada sobre seu futuro, diz que acredita que, mais uma vez, poderia ser protagonista

Basta a boa vontade de autores e diretores", afirma. "Não acho inviável uma protagonista negra numa história que não fale de escravos." Segundo ela, seu grande medo era ficar marcada pelo papel de Xica da Silva e, por causa disso, não conseguir outros papéis. "Vou ter muito orgulho quando se lembrarem de mim por causa da Xica", afirma. "Mas temia que a fama com o papel impedisse que me escalassem para outras produções", continua. "Graças a Deus, parece que isso não vai ocorrer". (O ESTADO DE SÃO PAULO, 01/06/1997: 292)

Essa afirmação pode ser entendida como uma resposta às acusações de ter transformado a Xica da Silva em uma "Maria Chiquinha" e estar sinalizando para a Rede Globo. Ao acreditar que ainda possa ser protagonista de uma trama, Taís Araújo revidou a afirmação de que iria para a Globo para ser coadjuvante. Curiosamente, após sua ida para a nova emissora, atuou como protagonista nas telenovelas *Da Cor do Peado*

(2004)²⁸, Viver a Vida (2009)²⁹, Cheias de Charme (2012)³⁰, Amor de Mãe (2019)³¹ e na série Mister Brau (2015)³². Cabe ressaltar também o papel de destaque em Cobras & Lagartos (2006)³³ em que, apesar de não ser creditada como protagonista, obteve grande popularidade no papel de Ellen, par romântico de Foguinho, interpretado por Lázaro Ramos.

Em 08/06/1997 o SuperTV do Jornal do Brasil estampou em sua capa a matéria “As taras de Avancini”, explorando o lado polêmico e indagando sobre as decisões artísticas que o alçaram à fama. Imponente e assertivo na capa, o uso de “tara” é intencional uma vez que o nome do diretor passou a ser constantemente ligado à sensualidade em razão de suas tramas. *Tocaia Grande* e *Xica da Silva* abusavam bastante desse recurso para a captação de audiência, principalmente se tratando da nudez feminina, tema que também foi explorado na matéria.

²⁸ Telenovela escrita por João Emanuel Carneiro e dirigida por Luiz Henrique Rios e Denise Saraceni que foi ao ar na Rede Globo entre janeiro e agosto de 2004.

²⁹ Telenovela escrita por Manoel Carlos e dirigida por Jayme Monjardim que foi ao ar na Rede Globo entre setembro de 2009 a maio de 2010.

³⁰ Telenovela escrita por Filipe Miguez e Izabel de Oliveira e dirigida por Carlos Araújo que foi ao ar na Rede Globo entre abril e setembro de 2012.

³¹ Telenovela escrita por Manuela Dias e dirigida por Luiz Fernando Villamarin que foi ao ar na Rede Globo entre novembro de 2019 e março de 2021 (sofrendo uma pausa de um ano em razão das restrições ocasionadas pela pandemia de coronavírus, que inviabilizaram a continuidade das gravações).

³² Minissérie escrita por Adriana Falcão e Jorge Furtado e dirigida por Mauricio Farias que foi ao ar na Rede Globo entre setembro de 2015 a junho de 2018.

³³ Telenovela escrita por João Emanuel Carneiro e dirigida por Wolf Maia que foi ao ar na Rede Globo entre abril e novembro de 2006.

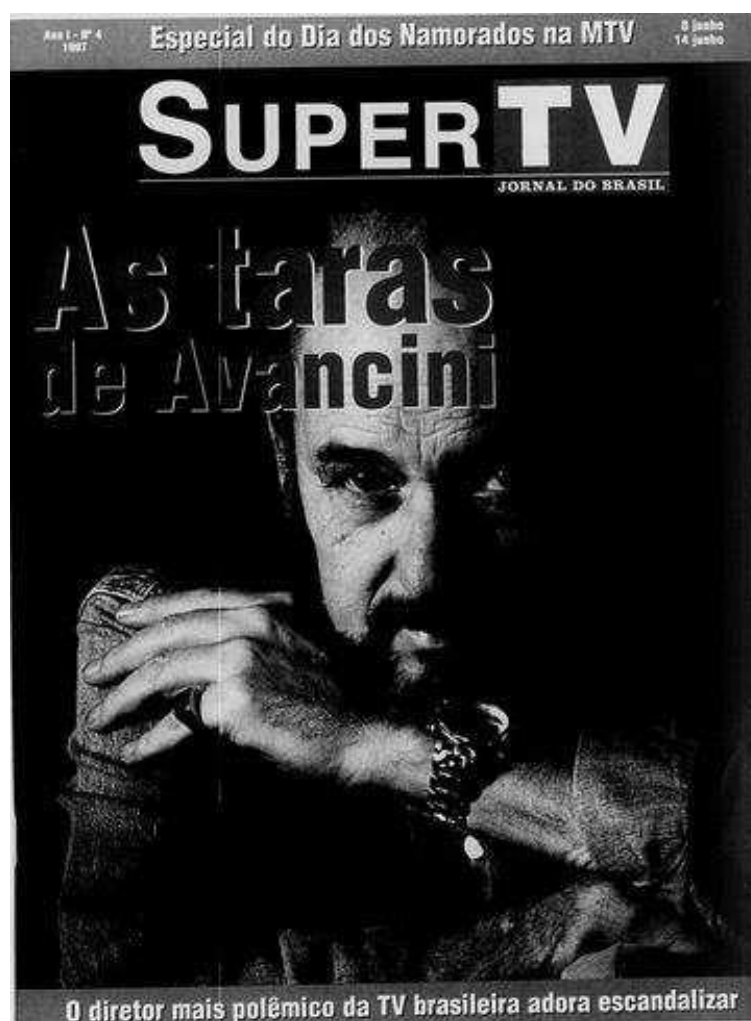


Figura 5 - Recortes Jornal do Brasil 08/06/1997: 3

Para apresentar as excentricidades de Avancini, tão comentadas nas notícias dadas pela imprensa sobre os bastidores de *Xica da Silva*, o Jornal do Brasil trouxe artistas consagrados e novatos para que pudessem falar sobre as parcerias de sucesso que tiveram com o diretor. Buscando explorar um lado artístico incompreendido de Avancini, mas totalmente de acordo com suas exigências para uma melhor experiência, os convidados também expuseram situações complicadas que tiveram que se submeter ao serem dirigidos por ele. Uma consideração relevante é o tom que a matéria adota ao evidenciar a posição do diretor em promover o crescimento de um artista por meio de decisões criativas polêmicas envolvendo nudez. “*Ninguém sabe fazer uma mulher tirar a roupa como Walter Avancini*” mostrou sua expertise em usar a nudez feminina para atrair números de audiência. No conteúdo da matéria, mais críticas à postura de Taís

Araújo, detalhando inclusive que a atriz usava esparadrapo nos seios para que, em suas cenas com menos roupa, os detalhes não chamassem atenção.



Figura 6 - Recortes Jornal do Brasil, 08/06/1997: 4

As críticas recentes à postura da protagonista da telenovela, sobretudo nas semanas anteriores, chamaram a atenção de movimentos sociais. Com Taís Araújo sendo constantemente assediada moralmente pelo autor e o diretor da trama, o Centro de Articulação de População Marginalizada (CEAP) emitiu uma nota de repúdio, também na edição de 8/06/1997 do Jornal do Brasil, contra as declarações de Walter Avancini, consideradas racistas pela entidade.

DISCRIMINAÇÃO

O Centro de Articulação de Populações Marginalizadas - Ceap se sente na obrigação de tornar público o seu repúdio à postura antiética e racista contra a atriz Tais Araújo, manifestada pelo diretor Walter Avancini, durante as gravações da novela *Xica da Silva*, da TV Manchete. Por ter-se recusado a gravar uma cena de sexo considerada "horrorosa", jamais proposta a uma atriz branca na história da teledramaturgia brasileira, Tais Araújo enfrentou a ira do diretor que resolveu liberar o seu preconceito, ao afirmar que "No lugar de Xica da Silva (personagem central da trama, interpretada por Tais) essa menina quer fazer a Maria Chiquinha". Ele ainda concluiu as ofensas dizendo que "Tais não passa de uma pequeno burguesa global".

Puro preconceito. Pois ao tentar mais uma de suas conhecidas jogadas de marketing, para garantir o Ibope das novelas que dirige, Avancini subestimou a maturidade e a auto-estima da jovem atriz. A reação de Avancini demonstrou o desrespeito do diretor aos princípios de consciência étnica e moral das atrizes afro-brasileiras, que se recusam deliberadamente a protagonizar as cenas de sexo brutal e pouco convencional que, no regime escravocrata, suas antepassadas eram obrigadas a viver para atender aos caprichos dos senhores de engenho.

É uma pena que até no campo das artes alguns brasileiros ainda insistam no continuísmo histórico da doutrina segregacionista do colonizador. Aproveitam-se dos meios de comunicação para disseminar estereótipos racistas, que induzem os negros a conhecerem o seu lugar em nossa sociedade".

Do lugar onde se encontra Xica da Silva deve estar dando boas gargalhadas de louvor à atitude de Tais Araújo, pois talvez nem a própria Xica representasse tão bem o seu papel de mulher negra com tanta desenvoltura e nível de consciência política e racial. [ass.] secretário executivo do Ceap - Rio de Janeiro. (JORNAL DO BRASIL, 08/06/1997: 10)

A declaração em favor a Taís Araújo evidencia a postura racista de Avancini em enquadrar jovem atriz, uma mulher negra, em posição de total desfavorecimento em relação à cena de sexo anal, além e difamá-la em rede nacional por sua decisão. “*Discriminação*” do CEAP mostra um outro lado da genialidade de Walter Avancini, o uso da sexualidade como marketing. Na visão da entidade a cena de sexo anal era desrespeitosa e nunca havia sido exigida de uma atriz branca na televisão brasileira, o que dá respaldo às acusações de racismo. A recusa de Taís é vista ainda como algo importante dentro da trama, uma vez que o ato sexual aconteceria a pedido de João Fernandes, ou seja, para servir aos caprichos de um senhor branco, como defendido pela nota. Ir a público ofender Taís Araújo era racista e desrespeitoso com atrizes negras no geral ao exigir que essas mulheres se submetessem a um traço tão nocivo da atividade escravocrata no Brasil. Chama a atenção na nota do CEAP a noção de que a Chica da Silva personagem histórica estaria contente com a atitude de Taís Araújo, que representou muito bem seu papel como mulher negra e sua consciência política. A escolha da declaração mostra que para eles também há uma opção de Xica da Silva, a defendida por Taís na telenovela, bem diferente da idealizada por Walter Avancini e Walcyr Carrasco. Também colabora com as declarações dadas por Taís Araújo no documentário de Helena Solberg sobre a adesão do público ao modo com que Xica da Silva é representativa para os negros brasileiros.

Afinal, quem foi a Xica da Silva da telenovela e que desdobramentos ela tem para além do que foi dito na imprensa? Quando evidenciamos a personagem-título é comum

que nos primeiros momentos associemos suas representações à devassidão e exploração exacerbada da sexualidade. Entretanto, o que se viu na imprensa foi um constante campo de batalha em que a identidade dessa Xica da Silva estava sendo disputada pelas muitas vozes a enunciavam, vozes essas que vinham do passado e se manifestavam no presente. Se em um primeiro momento a Xica da Silva remete à sensualidade, a telenovela escrita na imprensa mostra que, em razão da menoridade de Taís Araújo e, posteriormente, de seu desconforto e negação com cenas demasiadamente sensuais, a sexualidade de Xica da Silva não tomou as proporções planejadas por seus idealizadores.

É comum que as implicações tenham colaborado para uma nova visão do público sobre Xica da Silva, pois “cada vez mais a personagem vai se identificar com o ator que a representa e tornar-se, como os homens, uma entidade psicológica e moral capaz de produzir na plateia uma identificação com aquele perfil ali apresentado”. (BRANDÃO E FERNANDES, 2013, p. 43). Os números de audiência e a repercussão negativa no tão aguardado banho de cachoeira também sinalizaram que para o público a maior das expectativas não era vê-la nua. A Xica da Silva dos anos 1990 define-se como produto do seu tempo ao ser interpretada por Taís Araújo, uma mulher que crescia com os valores dos anos 1980, é uma personagem em disputa por seus idealizadores em sua relação com o mundo.

2.2 Uma nova Xica da Silva?

A interação entre as partes que propiciaram a criação da Xica da Silva de telenovela se deu na imprensa, mas também foram vistas e percebidas no que a produção mostrou durante os 11 meses em que esteve no ar. A personagem da Rede Manchete tão defendida por seus idealizadores (diretor, autor, atriz) se mostrou uma personagem diferente do que se vira antes, resultado dos muitos lugares que contribuíram para sua construção. Seja recebendo influências das muitas Xicas da Silva ou buscando evidenciar características destas que ainda não haviam tido devido destaque, a Rede Manchete conseguiu apresentar uma Xica da Silva própria. Personagem negra, protagonista, carregando as expectativas de outras representações que vieram de antes de si. A Xica da Silva de telenovela é, como vimos anteriormente, resultado de um acontecimento que também se deu na imprensa. A maior das constatações desse acontecimento se dá, no entanto, na telenovela e em como a personagem se comporta na trama. Em continuidades, rupturas, aproximações e distanciamentos propostos, algumas cenas nos ajudam a compreender como se portava.

Após pedir Xica da Silva como presente pelo noivado com Violante, João Fernandes leva a então escravizada para sua casa. Enfrentando resistência da moça, que não queria separar-se de sua mãe Maria, o contratador tem certa dificuldade em conquistar o coração da jovem num primeiro momento. Mais tarde, também apaixonada por João Fernandes, o compromisso com Violante é desfeito, Xica da Silva recebe alforria e passa a viver como a senhora da casa do contratador. Nessa cena, a jovem recém-alforriada pede que os outros escravizados sejam avisados de seu novo status dentro da casa-grande para que não seja desacreditada pelas pessoas.



Figura 7 - Xica da Silva descobre que é Sinhá

JOÃO FERNANDES: Xica, Xica..

XICA: Seu contratador, é verdade o que o senhor falou? Que eu sou como se fosse sua muié, muié de verdade?

JOÃO FERNANDES: Como se estivesse casado.

XICA: Então eu sou dona da casa?

JOÃO FERNANDES: Isso mesmo, Xica, vosmecê é dona dessa casa, me ajude com as botas.

XICA: Então eu posso comer tudo que eu quiser? Os leitão, os frango, posso?

JOÃO FERNANDES: Claro, pode!

XICA: E os doce, eu posso?

JOÃO FERNANDES: Tudo o que quiser, Xica. Vosmecê pode tudo!

XICA: Então prova! Diz pros outros escravos que eu sou a dona da casa porque se eu contar ninguém vai acreditar.

JOÃO FERNANDES: Rosa! Rosa!

ROSA: Chamou Seu contratador?

JOÃO FERNANDES: Chamei sim, Rosa! Quero te apresentar a mais nova dona dessa casa!

ROSA: É quem? – olhando para a o quarto sem considerar Xica.

XICA: É Ieu!

ROSA: Mas tá mangando comigo?

JOÃO FERNANDES: É verdade, Rosa! De agora em diante minha Xica é a nova senhora dessa casa. Obedeça a ela, Rosa, e avise aos outros para fazerem o mesmo.

ROSA: (fazendo sinal da cruz): Sim senhor, com sua permissão. – disse ao sair da sala.

XICA: Sinhá, eu sou Sinhá!

JOÃO FERNANDES: Minha Sinhá

XICA: E eu posso ter os vestido igual o das portuguesa?

JOÃO FERNANDES: Vosmecê não precisa pedir permissão para mais nada, Xica. Encomende o que quiser e diga que me mandem a conta.

XICA: João Fernandes eu garanto que vou ser a mió Sinhá de toda a região. Ah eu não aguento de tanta felicidade. Eu sou sinhá, eu sou Sinhá! Sinhá!

O início do relacionamento de Xica e João Fernandes é marcado pelas críticas dos brancos e a má impressão deixada pelo contratador ao romper com uma fidalga para entrar em concubinato, “como se fosse casado”, nas palavras do próprio, com uma negra. A questão em si não era o relacionamento sexual com Xica, pois as personagens entendem que aquele era um comportamento natural dos homens. A diferença de Xica para as outras é esta ter sido alçada à posição de dona da casa em um relacionamento público com um homem poderoso. A sequência ainda mostra Xica em um estado inicial vestindo roupas de mucama com uma de suas marcas, os ombros à mostra, deslumbrada com a vida que haveria de ter a partir dali. A reação da escravizada Rosa diz muito sobre como a telenovela trata as possibilidades de ascensão de pessoas na posição de Xica: ela estava na sala, mas não tinha condições de ser considerada Sinhá. Agora em um relacionamento com um homem branco, Xica precisa se ajustar ao universo deste, o que promove uma série de conflitos vistos nessa transição de escravizada para Sinhá durante o início da trama.

As primeiras atitudes de Xica em relação à adequação com os nobres da região é mudar as vestimentas, não apenas as suas, mas também a de seus escravizados. A corte de Xica, como chama o grupo de pessoas que a acompanha, passa a ter identificadas pelas perucas, roupas que imitam as cortes europeias e replicam a fidalguia, dessa vez em pessoas de pele negra. A série de afrontas com o qual provocava a elite econômica e religiosa do Arraial do Tijuco na trama não se estendia apenas ao modo com que vestia as pessoas negras ao seu redor. Sendo uma espécie de refúgio para as pessoas rejeitadas do Arraial, a corte de Xica passa a dar guarida a uma série de pessoas cuja vida era considerada errônea aos olhos da população (prostitutas, homossexuais, escravizados aquilombados e pessoas acusadas pela Igreja Católica de heresia e bruxaria). Um dos

primeiros brancos a se juntarem à corte, Senhor José Maria, torna-se o melhor amigo de Xica. Homossexual e peruqueiro da cidade, sempre foi vítima das zombarias dos homens e comentários das mulheres do Arraial, escondendo-se sob a proteção de sua avó, a Bruxa Bem-vinda. Ao unir-se a Xica da Silva, tem a missão de adequá-la aos modos das cortes europeias.



Figura 8 - Xica sela uma amizade com Zé Maria

XICA: Ai mas é muito divertido seu Zé, saber do senhor sendo perseguido pelo pai da noiva

ZÉ MARIA: Não vejo nada de divertido. Não sabe a agonia que passei.

XICA: Seu Zé. Tamo nós dois aqui. Conta a verdade pra eu. O senhor não gosta de muié, gosta?

ZÉ MARIA : Eu amo as mulheres, são lindas! Usam vestidos maravilhosos, pecucas, joias!

XICA: O senhor compreende eu, não é à toa que o povo desse Arraial chamam o Senhor de Zé Muié

ZÉ MARIA: Odeio quando me chamam dessa maneira! Uma grossura!

XICA: Pode contar pra eu, eu sou sua amiga.

ZÉ MARIA: Bem, gostar assim pra casar eu não gosto!

XICA: Eu sabia! O senhor sabia que também tem muito escravo assim igual o senhor?

ZÉ MARIA: Não diga! Nunca vi um!

XICA: Inda é pior! Eu sei de um senhor que usa os escravo como se fosse muié. As vez os escravo é até home de verdade, mas é obrigado a ficar de quatro só pra satisfazer os desejo do senhor branco.

ZÉ MARIA: Que tristeza!

XICA: Conta uma coisa pra eu seu Zé. O senhor já se deitou com alguém?

ZÉ MARIA: Ai Dona Xica, que pergunta horrível! Uma fidalga não faria essa pergunta, mas eu vou responder. Nunca! Nunca fui tocado por ninguém, principalmente por um homem.

XICA: Ai, vosmecê não sabe o que tá perdendo.

ZÉ MARIA: Ai, dona Xica, vosmecê fala cada cousa

XICA: Fazer amor é bom seu Zé. O corpo pede carinho, a pele pede toque na pele, a boca pede beijo. O senhor um dia ainda há de encontrar um homem como eu encontrei meu contratador. Ah seu Zé eu gosto tanto quando ele pega ieu com as mão forte, quando eu mordo o peito dele.

ZÉ MARIA: Ah, senti até um arrepio!

XICA: É por isso que eu gosto do senhor, seu Zé Maria, Porque o senhor é assim como eu né? Nós estamos pouco por fora desse mundo. Você é home diferente, é por isso que vou dar abrigo para o senhor até quando precisar.

ZÉ MARIA: Vosmecê tá salvando minha vida

XICA: Mas o senhor vai ter que ajudar eu muito!

ZÉ MARIA: No que vosmecê precisar

XICA: Eu quero ter aula de dia e de noite, inté acontecer a festa que nós vai dar pro povo do arraiaá. Eu quero aprender tudo o que é boa maneira.

ZÉ MARIA: Mas vosmecê tem aprendido muita cousa!

XICA: Eu num drumo se for preciso! Ieu quero aprender a dançar o minueto, a dançar quadrilha, a fazer misura, Depois no final eu quero que o povo tudo se curve diante de eu

ZÉ MARIA: Como se estivesse num trono!

XICA: Isso mesmo! Eu quero mostrar pro povo desse Arraiaá que eu virei rainha, seu Zé, rainha!

A conversa relevadora sela um pacto de amizade importante para o andamento da história, com Zé Maria cedendo às investidas de Xica e revelando não gostar de mulher. Em troca da ajuda, ele seria seu auxílio para tornar-se uma mulher bem-vista aos olhos do povo no que remete aos bons modos. Ser rainha para Xica era se adequar a todos os ditames da época que a proporcionavam ser tratada como humana. Mais do que isso, a Xica da Silva de telenovela possui uma rede de apoio de pessoas que assim como ela não são bem quistas na sociedade. O convite a Zé Maria e a sua ideia de “nós estamos um pouco por fora desse mundo” mostra isso. Na telenovela o maior objetivo de Xica é exercer uma senhoria que está mais disposta a se vingar das pessoas que a humilharam através de suas próprias armas e costumes do que ser uma devassa sexual. Esse grupo

de pessoas no qual Xica se vale para pregar suas peças, organizar os planos de vingança e confundir a população do Tijuco é parte importante da construção de sua narrativa na telenovela, onde existem dois lados: um representando o bem, encabeçado por Xica e seus aliados e os vilões que planejam a maldade tendo como principal membro Violante Cabral. A Xica de telenovela se adapta ao formato no qual está sendo exibida, com uma vilã materializada e caracterizada por ser uma mulher branca. Se o protagonismo na trama da Rede Manchete tem cor, a vilania também tem: é branca, bem abastada e usufrui dos privilégios dessa parcela da população para cometer as maldades tão comuns no qual mocinhos de telenovelas são acometidos. Por isso é possível dizer que, ao menos no início da telenovela, a Xica da Silva defendida por Taís Araújo busca se estabelecer por meio do que é ser uma mocinha de telenovela – sendo humilhada, superando as dificuldades e logo após aplicando sua vingança em cada um que lhe submeteu às humilhações. A Xica da Silva sanguinária e perigosa das outras adaptações dá lugar a uma personagem mais humanizada e controversa, que acolhe os desabrigados do Arraial ao mesmo tempo em que aplica severas punições aos negros que não lhe respeitam pelo posto que exerce.

A questão da cor sempre foi debate dentro da telenovela. Maria, mãe de Xica, rejeita a filha por largar suas raízes e querer parecer branca. Ela rebate, dizendo que amar uma boa vida não significa que ela tenha rejeitado ser negra. A todo o tempo é negra demais para ser aceita nas rodas da sociedade e branca demais para ser respeitada como uma igual pelos negros aquilombados do qual sua mãe, após fugir, torna-se Mãe de Santo e principal referência religiosa. Apesar de saber que a cor da pele traçava o destino das pessoas, Xica sempre ousou deturpar os valores da elite local. Uma vez que já se vestia como uma dama da corte portuguesa, aprendia o minueto e como se portar diante da mesa, buscou aprender também a ler, sendo ensinada por Dom Luís Felipe, encarregado de administrar também os bens de João Fernandes. Em uma das cenas dessa fase, Maria se espanta quando Xica escreve seu nome. Para a escravizada, pessoas negras não eram capazes de obter letramento, um resquício do trato desumano empunhado pelos brancos. Nessa ideia de subversão de valores, Xica, que montava sua corte, tem por ideia comprar uma escravizada branca das redondezas, causando espanto.



Figura 9 - Xica apresenta Tomásia, sua "escrava branca"

XICA: Quero pedir algo pra vosemecê.

LUÍS FELIPE: Estou a seu inteiro dispor.

XICA: Ieu quero duas mucama, e o senhor tem que pagar.

LUÍS FELIPE: Com o perdão da palavra, mais escravas?

XICA: Eu quero duas negras como meu povo e uma branca.

MARIA: Mas não existe escrava branca, Xica!

XICA: Quem disse? Ouvi dizer que acá perto numa fazenda tem uma escrava como eu, filha de branco com mulata, mas tem uma pele tão clara que se assemelha a uma branca.

ZÉ MARIA: Também ouvi falar nessa escrava. Dizem que é muito linda.

XICA: Pois então vosemecê traga essa moça acá. Eu quero mostrar pra esse povo que cor não é tudo, não. Quero uma escrava mais branca que eu.

LUÍS FELIPE: Vosemecê Senhor José Maria, sabe onde deve ser essa fazenda?

ZÉ MARIA: Eu já especulei um tantinho. Creio que sim, que posso explicar onde é.

LUÍS FELIPE: Providenciarei o que quiser, tem minha palavra. Vamos à aula?

Tomásia, a escravizada negra de pele clara, era filha de uma mulher negra (chamada de mulata na trama) e de seu senhor branco, assim como a protagonista. Traumatizada por ter sido usada por tantos homens na vida, vivia a vida em uma fazenda tratando dos porcos pois suja de lama não despertaria a atenção das pessoas. Ao ser comprada por Xica passa a ter uma vida boa, usar roupas finas e ser mais um modo de desafiar a sociedade do Tijuco, tendo em vista que uma mulher negra estaria em posição de senhoria de uma branca, algo incomum. A cena em que Tomásia é apresentada para a corte de Xica após estar de banho tomado é importante por mostrar a reatualização dessa necessidade de subversão de Xica da Silva em sua versão para a telenovela. Ela é menos nociva e mais política, menos sexualizada e mais voltada a causar choque e reflexão nas pessoas ao seu redor. Ao ver Tomásia pela primeira vez João Fernandes elogia a decisão da compra da escravizada ao dizer o fato dela ser “quase branca” mostrará a toda a gente que a pele de Xica não era pior que a de ninguém.

A saga da protagonista por reconhecimento diante dos nobres do Tijuco continua com uma das passagens mais marcantes do filme de 1976: a tentativa de Xica de entrar na igreja. Esse foi um dos pontos destrinchados por Nascimento (1976) em seu texto no *Opinião* sobre o longa-metragem. De fato, a personagem de Zezé Motta pensava que uma vez alforriada conseguiria assistir às celebrações religiosas sendo impedida na porta pelo padre. Mesmo sendo uma mulher livre, apenas os brancos até a sexta geração poderiam participar da missa. A infantilidade e passividade com que Xica reagiu ao saber que não poderia entrar na igreja não foi bem-vista pela historiadora. “Quando é impedida de entrar na Igreja, depois de liberta, sua reação é infantil, e ridícula. Quem sugere a reivindicação e reparação pela humilhação sofrida é o branco João Fernandes, ao lhe prometer uma capela”(NASCIMENTO, 1976, p. 20). Os vinte anos que separaram as duas Xicas deram uma percepção mais política para a personagem. Em vez de fazer escândalo ao ser barrada na porta da igreja, Xica enfrenta a população branca do Arraial e exige entrar no recinto. A cena é parte do casamento do tropeiro Seu Félix, um dos homens pobres que pedem a ajuda de Xica assim que ela é alçada ao status de esposa do contratador João Fernandes.

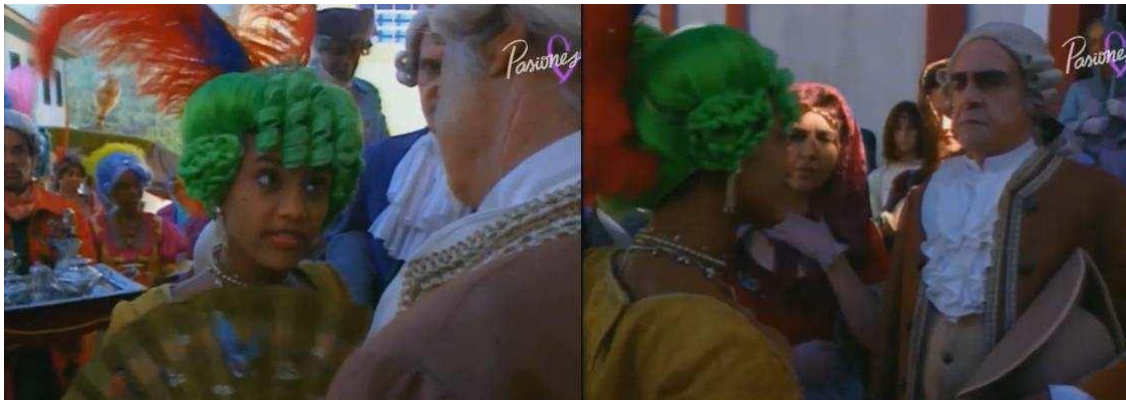


Figura 10 - Xica entra na igreja pela primeira vez

SARGENTO-MOR CABRAL: Não pode entrar na igreja, Xica. Essa igreja é só para brancos!

XICA: Me chame de Sinhá, sargento-mor. Agora eu sou Sinhá!

DONA CÉU: Mas é uma afronta!

XICA: Vai brigar com muié agora, é, sargento-mor? – Xica passa pelas pessoas e entra dentro da igreja atraindo olhares e comentários dos fiéis espantados.

VIOLANTE: Mas é uma afronta, é uma escrava forra dentro da igreja!

XICA: Eu sou Sinhá!

PADRE EURICO: Dona Xica, vosmecê há de entender...

XICA: Eu não hei de entender coisa nenhuma, Seu Padre, num tô para tremeliques, fui convidada para um casamento e vim.

PADRE EURICO: É que nós não temos o costume..

SEU FÉLIX: Sinhá Xica é minha convidada. Só não levei o convite pessoalmente porque o meu sogro fez isso primeiro que eu, mas eu devo à Sinhá Xica estar acá, pois foi ela que me deu as duas sacas de sal para cumprir a primeira tarefa que o Senhor Pereira me deu e conquistar minha noiva.

VIOLANTE: Pois saiba que se ela ficar, essa negra, eu saio dessa igreja!

SEU FÉLIX: Pois se a senhorinha quer sair, saia! Eu nunca tive trato com vosmecê. E Sinhá Xica sempre foi muito boa pra mim.

DONA MICAELA: Terei orgulho de sentar ao lado de vosmecê, minha amiga!

CATARINA: Seu Félix, dona Xica oferece jogo de chá em prata diretamente vindo da França para vosmecê e sua senhora. Será entregue em vossa casa.

SEU FÉLIX: Mas é digno de uma rainha, não é?

XICA: Mas eu quero é sentar. Igreja mais bonita, nunca tinha visto por dentro, não!

Podemos dizer que Xica da Silva em suas adaptações sempre foi vista como uma mulher à frente de seu tempo. Refletir sobre o que seria uma mulher à frente de seu tempo nos leva a questionar como o uso da sensualidade poderia ser visto como algo progressista já que historicamente mulheres negras foram submetidas a práticas desumanizadoras enquanto eram escravizadas. Nas vezes em que teve sua história contada, a reviravolta principal se dava pelo início da relação de concubinato com João Fernandes, portanto, alguém que destruiu as barreiras sociais e raciais para viver um grande amor. Questionar esse amor, no entanto, nunca foi algo a ser empreendido em grande parte das adaptações.

A Rede Manchete ao adaptar a história para a telenovela precisou moldar as relações em Xica da Silva para que se alinhassem ao formato de modo que, assim como no caso da concepção de uma protagonista humanizada, as relações raciais e de gênero também estiveram sendo negociadas durante os 231 capítulos. Seria impossível manter uma protagonista que tivesse apenas um direcionamento. Deste modo, grande parte da telenovela e dos embates que Xica tinha com a elite do Tijuco se dava não por suas questões, mas em favor das pessoas que ousava defender. Agindo como uma espécie de justiceira do Arraial do Tijuco, a mulher expandia sua atuação para ajudar os necessitados.

Nesta sequência é a costureira Elvira quem recebe auxílio de Xica. Antes uma mulher de boas relações na localidade e querida pelas senhoras do Arraial, Elvira passa a aceitar os pedidos da mais nova Sinhá para a confecção de seus vestidos. Por influência de Violante as senhoras brancas do Arraial se vingam da costureira por não aceitarem que esta preste seus serviços a Xica, armando uma emboscada em que sujam a moça com fezes, além de se recusarem a comprar suas confecções. Desamparada e com raiva de todos, Elvira decide se prostituir da taberna e leiloar sua virgindade para se vingar das mulheres que a fizeram mal atraindo seus maridos como possíveis compradores do “prêmio”. As mulheres em retaliação se reúnem com as autoridades da

Igreja e organizam um protesto batendo panelas em frente à taberna onde o leilão acontece.



Figura 11 - As mulheres do Tijuco olham para Xica com desaprovação

XICA: Ieu merma

VIOLANTE: Tardava. Sabia que vosmecê havia de vir defender sua amiga Elvira.

XICA: Eu não vim defender “Ieuvira” não

VIOLANTE: Ah não? Veio fazer o que, então?

XICA: Eu vim dizer que por mim cada mié deve fazer o que bem entende da vida. Se Elvira quer seguir esse caminho, deixe ela viver.

GUIOMAR PEREIRA: Para depois roubarem nossos maridos?

PADRE EURICO: Esse sorteio é um pecado. Vosmecê bem sabe.

XICA: O que eu sei que vocmecês são uns falso, vive na hipocrisia. Essa taberna acá sempre existiu. Mas quando só existia uma escrava para atender os home, a Benguela, ninguém se importava.

ZÉ MARIA: É verdade

XICA: É, mas agora que Elvira, que é branca, é bonita, quer se vender as muié tão tudo preocupada.

DONA CÉU: Xica, olhe o entorno. Todos os homens deste arraial vieram para esse sorteio.

XICA: Chame Ieu de Sinhá Dona Céu. Ieu vou dizer tudo o que penso. Vosmecê Veio acá Violante, porque não conhece o amor e se irrita com ele. Vosmecê tem ódio de quem ama porque é seca e não conhece o gosto da boca de um homem.

VIOLANTE: Macaca! Vosmecê deve saber de muitos.

XICA: Eu não tenho vergonha de ter sido escrava não, de ter sido o que fui. Vosmecê Dona Céu é tão seca de coração que deixou sua filha ser presa e nem quis defender.

DONA CÉU: Eu não tenho mais filha!

XICA: E a Sinhá portuguesa (se referindo à Dona Guimar). Que trocou uma filha pela outra só porque a primeira teve um noivado que não deu certo?

DONA GUIOMAR: Não vos intrometeis nos assuntos de minha família

MARIA JOAQUINA: E eu preferi o marido que recebi do que esse...esse Senhor José Maria.

XICA: E a Marquesa? Que vive de hóspede da minha casa mas faz questão de vir contra eu sempre que pode. Só pensava no escravo Malé

MARQUESA: Hmm. Ladrãozinho. Fiquei até feliz quando cortaram-lhe as mãos. (referindo-se a Malé)

XICA: Eu podia falar de todas que estão acá, mai eu não vou não.

VIOLANTE: Pensa em fazer o que para nos impedir? Nós havemos de ficar acá a noite inteira se for preciso. Vá embora. Nesse momento as mulheres do Arraial continuam a bater panelas

XICA: É bom que batam bastante panela. Assim eles vêm mais depressa.

A vilania de Violante também se ajusta às demandas da telenovela brasileira. Amargurada por ter sido abandonada por João Fernandes, culpa a Xica e sua “bruxaria” por ter perdido o noivo. A filha do sargento-mor Cabral passa então a vestir o preto, se aproximar com fervor das discussões da Igreja e promover constantes intervenções nas vidas das pessoas do Arraial em nome da fé e dos bons costumes. Acredita que assim conseguiria extirpar o mal do Tijuco e finalmente livrar as pessoas das artimanhas de

Xica. Isso é, claro, apenas um motivo para que possa agir livremente contra a protagonista com o aval da Igreja. Em Xica da Silva, como já mencionado, a vilania tem cor e é branca. Violante lembra a Xica sua posição de subalternidade sempre que pode, chamando-a por inúmeras vezes de “macaca”, “negrinha” e recordando os momentos em que a ex-escravizada trabalhava em sua casa. Violante representa ali não apenas o passado de Xica, mas uma voz que sempre a lembra de sua subalternidade. É o atraso, o conservadorismo e o racismo encarnados como vilã, o errado que se pinta como certo.

Hummel E Alvetti (2007) mostram que a vilania é inescrupulosa e, portanto, é o contraponto ao bom comportamento do mocinho; é sua conduta incerta que suscita os debates sociais em torno do que deve ser levado em consideração numa telenovela. Deste modo o repensar das atitudes são refletidas nas atitudes dos vilões, não dos mocinhos. Ao conceber uma vilania abertamente racista a telenovela instiga o telespectador a uma reflexão sobre o trato de pessoas não-brancas ao mesmo tempo que a personalidade da protagonista, longe de ser submissa, constantemente responde a esse tipo de ofensa. Isso é resultante de uma mudança na formação dos mocinhos nos anos 1990, visto que de forma quase natural “estamos abandonando os mocinhos e seus ideais morais de justiça e solidariedade. Os heróis dos novos tempos são maldosos, inescrupulosos e isentos de qualquer sentimento de culpa”. (BRANDÃO E FERNANDES, 2013, p. 57). A resposta de Xica da Silva para as artimanhas de Violante e aos vilões do Arraial compactuam com essa perspectiva de uma mocinha de telenovela não convencional, que faz mal e responde na mesma moeda às investidas de seus inimigos. Em um outro momento da telenovela João Fernandes arma para levar o filho recém-nascido de Xica, Bartolomeu, para ser criado fora do Arraial. Em resposta, Xica decide que todos irão pagar pela decisão de seu esposo. Em uma conversa com seu escravizado de confiança, Jacinto, ela dita os moldes de sua vingança coletiva.



Figura 12 - Xica ordena ao escravizado Jacinto que envenene as nascentes de todo o Tijuco

JACINTO: Mas assim todos vão morrer, não há de ficar viva alma no Tijuco

XICA: Mas não é envenenar pra matar não. É só estragar a água por um tempo, inté ela melhorar por si mesma. O povo do Arraiá vive das água dos poço. Essas erva acá eu tenho desde o tempo que mandinga era vivo, que eu saía a catar erva com ele e conheço de um tudo. Vosmecê há de jogar um punhado dela em cada nascente, de noite, e no dia seguinte a água há de estar numa amargo só. Vosmecê não esqueça de ninguém! Nem da fonte dos portugueses vosmecê não esqueça não, viu? Só a nossa água há de estar limpa, Jacinto.

JACINTO: É assim eles hão de querer a água de vassuncê

XICA: Eu hei de dar meu preço que há de ser diferente para cada pessoa que tiver sede. Esse povo há de respeitar eu, há de sentir na carne a dor que tô sentindo e há de chorar pela partida do meu fio.

A sequência é pertence à segunda metade da telenovela e está inserida em outro episódio marcante e explorado pelas adaptações de Xica da Silva, a construção de seu mar. Dentre as muitas histórias ditas sobre a Xica, sabe-se que ela se sentia triste por nunca ter conhecido o mar. Nascida e criada no interior de Minas Gerais, ouvia falar

apenas do quão grandiosos eram os oceanos, tanto pelos nobres que a cercavam quanto pelos escravizados que haviam conhecido as rotas difíceis ao serem sequestrados no continente africano. Assim, fez o pedido que seria sua tirada mais ambiciosa, solicitando a João Fernandes que mandasse construir um mar para seu deleite. Na verdade, o mar se aproximava mais de um lago artificial, projetado com uma imensidão que desse conta da imaginação da Sinhá sobre as histórias que ouvia. A passagem foi adaptada por diversas versões de Xica da Silva, estando presente também nos livros de Agripa Vasconcellos e João Felício dos Santos, no filme de 1976 e na música do mesmo ano de Jorge Bem Jor, a quem chama de “lago artificial”. Na telenovela o chamado “mar de Xica” foi o estopim para que as tramas finais se desenvolvessem, com a obra faraônica chegando aos ouvidos do Marquês de Pombal, chamado para inspecionar os desmandos de João Fernandes que, com a construção do mar, foi acusado de querer ser maior que o rei de Portugal.

Os antecedentes de Xica da Silva trataram como capricho a construção de seu mar. Na Rede Manchete a passagem encarna um tom consciente, com Xica aplicando suas vinganças usando também o mar para aplicar lições aos moradores do Tijuco. Ao ordenar que Jacinto envenene as nascentes do Arraial Xica faz com que a única fonte de água seja seu “mar”, a quem todos deveriam pedir permissão para utilizar. Com todos ao seu redor, Xica ordena que as pessoas se submetam a situações consideradas vexatórias para os brancos. Na telenovela seu mar também ganha conotação política de reparação uma vez que é imposto aos nobres as mesmas coisas que faziam aos negros. Xica chega ao ponto de ordenar que Dona Céu, que era fidalga, só beberia de sua água se ela mesma fosse encher os latões. Desesperada, a mulher resiste, mas acaba aceitando a condição para não morrer de sede. Em outra cena, aplica uma humilhação pública à família Pereira ao favorecer a escravizada Fátima, abusada pelo patrão.



Figura 13 - Xica obriga Senhor Pereira a dar água na boca da escravizada Fátima

XICA: Que há de ser daquela mucama lá?

SENHOR PEREIRA: É ama de meu neto. E está com uma menina que esteve na ocasião do nascimento de meu neto.

XICA: Deixa ver.

GUIMAR: Vai, Fátima, vai

XICA: Mai é tão clarinha. Há de ser fia de branco

SENHOR PEREIRA: Não sabemos. A escrava diz que foi enterrada no escuro e não viu. Pensamos que seja do escravo Jerônimo

XICA: Eu já ouvi muita história parecida com essa. Eu mesmo nunca soube quem era meu pai até o minha que minha mãe contou pra eu quando era bem crescida. E meu pai era o dono da casa! Diz mucama, vosmecê trabalha muito, é forte?

FÁTIMA: EU faço tudo que pedem pra eu, trabalho que nem um burro de carga.

XICA: Um burro de carga. Então hoje vosmecê há de ver que a vida pode ser outra. Seu Pereira, eu hei de dar toda a água que vosmecê necessita sem que me pague.

SENHOR PEREIRA: Outra coisa não esperava de vós, senhora Xica.

XICA: Mas só que quem há de beber a água primeiro é a mucama. Vosmecê há de servir ela como ela serve vosmecê.

SENHOR PEREIRA: Mas isso é um disparate!

XICA: E eu ainda quero que ela ria muito da casa de vosmecês enquanto bebe água.

MARIA JOAQUINA: Pois eu prefiro ficar sem água do que presenciar uma cena dessas!

SEU FÉLIX: Não faz isso com meu sogro e com minha família, senhora Xica. O pobrezinho do meu filho tá que não aguenta mais de sede.

XICA: Pois se ela dá o sustento do leite pra ele, ela que há de beber a água antes de vosmecês todos. E vosmecê não fique preocupado com seu sogro não porque foi ele quem fez que vosmecê casasse com a muié que não queria.

SEU PEREIRA: Como se atreveis a se intrometer nos assuntos de minha família?

XICA: Eu ainda não terminei, senhor Pereira. Quando eu fiquei pobre separada, eu fui pedir pra comprar comida na bodega e vosmecê disse que eu não podia. É, quando eu briguei com meu contratador, vosmecê me negou um pouco de feijão e de carne, lembra?

SEU FÉLIX: Eu só posso dizer que eu mesmo fiquei com pena de vosmecê

XICA: Ficou triste mas não entregou o pedido. Pois agora, seu Pereira, só há de beber da minha água quem eu quero. Vosmecê serve a água da mucama e levará seu tanto d'água também.

SEU PEREIRA: Não me submeterei. Prefiro sede ter do que me submeter aos caprichos de uma..

XICA: shhh! Pode falar o que quiser de eu.

GRAÇA: Ai meu pai. Nosso menino precisa de água para beber [inaudível]

GUIOMAR: Menina graça, pela primeira vez disseste o que devias. Senhor meu marido, sei o quanto há de ser humilhante, mas enxergais o quanto necessitamos dessa água.

XICA: Bota na mão dela!

SENHOR PEREIRA: Toma – dando o copo para Fátima

FÁTIMA: Eu não tenho coragem de beber e deixar eles com sede.

GUIOMAR: Mas agora sou eu quem está mandando, bebe! É uma ordem

FÁTIMA: vassuncês vão castigar eu dispois

GUIOMAR: Eu vos castigarei se não beberdes agora!

XICA: Bebe, bebe e ri, ri mais alto! - Fátima começa a beber

FÁTIMA: Ai seu Pereira, a água tá tá tão fresquinha que inté passou minha dor de barriga

SEU PEREIRA: Xica, não tenho o que vos agradecer pois ganhei esta água com muita humilhação.

XICA: Vai embora de uma vez. Seu Pereira hmm – Xica se despede dando língua a ele junto de suas mucamas.

O uso dos caprichos de Xica como armas para se vingar da população branca do Arraial, mostra um diferencial dessa personagem para com suas versões anteriores ao mesmo tempo em que exerce um certo sadismo ao ver o sofrimento das pessoas. É possível dizer, com as discussões levantadas nas matérias e nos recortes de cenas específicas que se trata de uma atualização de sua trajetória, propícia aos anos 1990. Interrogando o que foi dito, noticiado e transmitido sobre essa a Xica da telenovela, o que se pode afirmar sobre ela? Decerto empreende-se um esforço para a compreensão da construção dessa personagem com base em diversos outros marcadores que a compõem. A Xica da Silva de Taís Araújo é a primeira personagem negra de uma telenovela brasileira. Inserida em um lugar de intensas disputas por uma representação que seja vista com bons olhos pela população afro-brasileira. O lugar da protagonista negra torna-se um terreno complexo, ainda mais quando se trata de uma emissora como a Rede Manchete, conhecida por usar de recursos ligados à erotização para alavancar números satisfatórios de audiência Sua trajetória confunde-se, por vezes, com a de um mito passado, o que impede um olhar atento às nuances provocadas pela atuação da Xica da Silva de telenovela.

Oliveira (2008) propõe uma ferramenta importante na análise das relações étnico-raciais em telenovelas brasileiras, a síndrome de Zilda. Nomeado a partir das interações da personagem Zilda, de *Laços de Família*³⁴, o conceito tece uma crítica à relevância que personagens negras possuem nas tramas. Apoiada pelos estudos culturais e em um trabalho genealógico do pensamento social brasileiro, Oliveira nos explica que a síndrome de Zilda enfatiza um enquadramento da personagem negra que atesta sua subalternidade na teledramaturgia.

A moldagem da noção constituiu-se basicamente no agrupamento sistematizado dos resultados de inúmeras investigações sobre a representação da população negra no Brasil. Ao propor uma noção que radiografe e problematize o dispositivo utilizado pela grande mídia brasileira cuja característica é manter mulheres negras em papéis subalternos e/ou simplesmente invisíveis, a intenção é garantir sustentação teórica para o deslocamento de disposições do poder. (OLIVEIRA, 2008, p. 6)

Deste modo, as “Zildas” das telenovelas brasileiras são sempre identificadas por arquétipos comuns ao estarem em papéis escravizadas, domésticas ou que personifiquem uma vulnerabilidade social, como no caso das desempregadas; são desprovidas de relacionamentos familiares e afetivos, não possuindo uma família de origem, o que justifica o apoio integral à família de brancos que “serve”. Oliveira considera que nesse quesito das relações, um dos pais pode até aparecer, levando em consideração que a “Zilda” também pode se fruto de um relacionamento inter-racial. Essa ausência de uma família nuclear também se estende à sua trajetória monástica, pois não possui filhos ou amigos negros. Sem uma rede de afetos que lhe proporcione um acolhimento, “Zildas” também estão envoltas em relacionamentos com teor altamente sexual e erotizado sendo amantes, prostitutas, mães solteiras ou concubinas. Por último, a síndrome de Zilda caracteriza uma forte atração por homens brancos e preterimento homens negros, o que repetiria esse padrão do não-lugar empreendido pela autora. A personagem negra com síndrome de Zilda não tem um local específico, seja na trama ou nas relações afetivas que a compõem. Em resumo, seu final feliz é ser uma escada para o sucesso de personagens brancos.

³⁴ Telenovela escrita por Manoel Carlos e dirigida por Ricardo Waddington que foi ao ar na TV Globo entre junho de 2000 a fevereiro de 2001.

Os diálogos entre o conceito de síndrome de Zilda e Xica da Silva aparecem no trabalho como exemplo de conduta errônea. “A personagem interpretada por Taís Araújo em *Xica da Silva* é um caso clássico da Síndrome de Zilda e dispensa maiores apresentações: é uma escravizada altamente erotizada, concubina de um homem branco” (OLIVEIRA, 2008, p. 4). Decerto os encontros da noção de síndrome de Zilda com a história de Xica da Silva nos parece apontar para um caso clássico. Todavia, uma atenção maior aos pormenores da personagem parece apontar outros caminhos. É possível perceber o apelo erótico da Xica da Silva de telenovela, no entanto, as disputas em torno dessa erotização, da maioria de Taís Araújo e sua recusa em tirar tensionam esse lugar subalterno. Ribeiro e Sacramento, debruçados em Bakhtin, evidenciam que “a relação com a personagem é sempre uma relação com a alteridade e até mesmo quando a personagem coincide com o autor, o que está em jogo é sempre uma relação com o outro.” (RIBEIRO E SACRAMENTO, 2020, p. 33).

O modelo do concubinato com João Fernandes e os conflitos com outras personagens brancas do Tijuco também desviam desse arquétipo comum. Xica da Silva é geniosa, inteligente e não se resume apenas aos caprichos do homem branco que lhe promoveu a ascensão. Outro fato que colabora para uma discordância da síndrome de Zilda é a postura da protagonista quando se separa de João Fernandes em determinado ponto da trama. Ali, Xica da Silva tem um núcleo próprio que não se baseia em ser escada para personagens brancos, possui amigos negros, era apaixonada por Quilôa antes de conhecer seu par romântico. Não nos parece correto afirmar que Xica da Silva fuja completamente dos estereótipos impostos a mulheres negras na teledramaturgia brasileira, isso seria impossível. No entanto, a análise da atuação da personagem entendendo-a como a partir de um acontecimento nos leva a questionar as simplificações que existem em torno de sua execução. Walcyr Carrasco e Walter Avancini estiveram a todo tempo preocupados em criar uma determinada Xica da Silva para a telenovela, Taís Araújo respondia, à altura, às investidas dos idealizadores imprimindo também suas particularidades na personagem, deslocando seu foco da sensualidade, defendendo uma postura mais política e menos sexualizada da versão televisiva.

É incorreto afirmar que há um total deslocamento da Xica da Silva de telenovela das versões anteriores. Ela é sensual, possui problemas no trato com outros negros,

tentando, em algumas perspectivas, ser branca ao abandonar o amor de um homem negro para casar-se com um fidalgo rico. Examinar a assimilação da personagem no tecido social elucidou algumas questões: a relação entre representação e o abandono de uma visão totalitária em suas análises, as tensões existentes entre o passado e o presente no campo das representações e a construção de uma personagem em meio às muitas vozes que contribuem para formar seu espaço de atuação.

Por isso nos é importante tomar como ponto de partida não apenas a aparição de Xica da Silva telenovela, ou o que foi falado posteriormente, mas o proposto desde antes da estreia. Para nós já existe uma personagem sendo produzida desde o anúncio Rede Manchete. Na produção e na execução dessa Xica da Silva, sua personalidade não se dissolve nas comparações com suas versões anteriores ou se encaixa nas ferramentas analíticas que não levam em consideração a telenovela em si. É no conflito de posicionamentos que ela se constrói, se constitui acontecimento, e passa a fazer sentido a partir do momento que age em cena. Parte de um repertório e das classificações sociais que permitem sua representação nos anos 1990, a personagem é constituída pelas muitas vozes, por vezes conflituosas, que enunciam sobre sua trajetória no passado e no presente. Se como acontecimento a Xica da Silva produz sentido ao ser anunciada como história adaptada da Rede Manchete, o contexto em que está inserida contribui para uma versão que transita entre o retorno ao passado e um olhar ao presente. Parte de um acervo de tramas escravocratas da televisão brasileira, seu lugar como primeira protagonista negra descortina as contradições entre o mau uso de estereótipos e o empoderamento negro em nossas telenovelas. Xica da Silva tensiona, ao exercer seu protagonismo, a relação entre passado e presente nas telenovelas que abordam a escravização negra no Brasil.

Capítulo 3. Textos e contextos na construção de um passado pela teledramaturgia

3.1 Referenciando um passado no presente: tramas sobre a escravatura

Estudos reconhecem o romance-folhetim francês como o grande precursor da telenovela (SOUZA, 2004). A forma de texto literário impressa e distribuída em capítulos ganhou apreço das populações menos abastadas a partir da Revolução Francesa. Andrade (2003) evidencia que os valores morais da revolução eram transportados para as histórias, que cada vez mais adotavam um maniqueísmo proveniente dos conflitos éticos que definiam as tensões entre as camadas populares da sociedade francesa. O estilo melodramático nascido no contexto da revolução francesa encorpava os folhetins, que passaram a prezar pela punição vilões que desrespeitavam a ordem, enaltecendo a virtude e os bons valores. Desse modo, o melodrama presente nos folhetins e cada vez mais imerso no cotidiano das classes populares, ganhando inclusive status de inferioridade, manteve-se como estilo. A luta do bem contra o mal no qual se valia o melodrama francês não ficou reclusa a seu país de origem: mais tarde, no advento do rádio, viu sua fórmula ganhar o mundo com o melodrama cubano e, posteriormente a televisão durante o início e a segunda metade do século 20, respectivamente.

O Brasil também foi influenciado pelo sucesso das radionovelas cubanas. A primeira telenovela de repercussão nacional, *O Direito de Nascer*³⁵ era um texto de Félix Caignet, adaptado de uma radionovela cubana. O êxito de *O Direito de Nascer* fortaleceu as adaptações de textos cubanos ao mesmo tempo em que as telenovelas passaram a contar com novos escritores. A construção melodramática no Brasil desde muito cedo esteve ligada a mulheres roteiristas, contratadas pelas grandes emissoras na corrida que se iniciava pela preferência do público nos setores de teledramaturgia. Chamam atenção os casos de Ivani Ribeiro na TV Excelsior e Glória Magadan na Rede Globo durante o fim dos anos 1960 (JAKUBASZKO, 2018). As bases melodramáticas

³⁵ Telenovela escrita por Talma de Oliveira e Teixeira Filho baseada na obra de Félix Caignet e dirigida por José Parisi, Lima Duarte e Henrique Martins que foi ao ar na TV TUPI entre dezembro de 1964 e agosto de 1965.

da telenovela, tão comuns na França do século 18 e que tiveram papel crucial na radionovela sendo transportadas para a televisão, continuariam a ser percebidas nas nuances do produto que se modernizava; todavia, de forma cada vez mais abasileirada pela adesão de novos autores e por um processo de modernização que logo entraria em vigência (SOUZA, 2004).

A modernização da telenovela durante a década de 1970 colocou o Brasil na perspectiva de autores e diretores, resultado de deslocamento das tramas que passaram a dar um enfoque maior na sociedade brasileira. As histórias de reinos e sheiks distantes da realidade do telespectador deram lugar a uma crônica do cotidiano mais próxima da telenovela que temos hoje. *Beto Rockfeller*, de 1968, marca o início de uma aproximação do brasileiro com aquele que viria a ser, em pouco tempo, seu principal produto audiovisual. Bráulio Pedroso, autor da trama estrelada por Luís Gustavo, instituiu na TV Tupi a fórmula que seria facilmente absorvida por outras emissoras com o objetivo de atrair cada vez mais a audiência e o interesse dos brasileiros. O protagonista homônimo era um homem de personalidade duvidosa que almejava se infiltrar na alta sociedade, fugindo dos clichês do caráter heroico dos mocinhos. A telenovela passava, a partir daquele momento, a falar sobre quem assistia e a narrar os fatos que eram parte da vida. Esses eram os ares de um período de modernização da sociedade brasileira que recaiu sobre as produções. Os anos de 1970, com propagandas nacionalistas, incitavam um país que falasse sobre si.

Essa reformulação do gênero iniciada em *Beto Rockfeller* teve uma reviravolta com a saída de Glória Magadan, até então a principal autora de telenovelas da Rede Globo. Janete Clair, a autora substituta, possuía um estilo que dialogava com as mudanças e “marcou época com suas tramas fortemente caracterizadas por um realismo romântico: uma produção estética melodramática profundamente sintonizada com as modas, os comportamentos e os temas” (RIBERO E SACRAMENTO, p. 126). Responsável pela autoria de *Irmãos Coragem*³⁶ (1970), Janete Clair incorporava às suas tramas o melhor das raízes da telenovela ao cotidiano brasileiro. Neste trabalho, além da

³⁶ Telenovela escrita por Janete Clair e dirigida por Daniel Filho que foi ao ar na Rede Globo entre junho de 1970 e junho de 1971.

contemporaneidade que encorpava o enredo, a personagem Duda Coragem é um futebolista, assunto recorrente no ano em 1970 por também coincidir com a exibição da Copa do Mundo de futebol no qual o Brasil foi campeão. A telenovela estreou, inclusive, durante a exibição do evento esportivo. O estilo consagrou Janete Clair como uma contadora de histórias que se aproximava do brasileiro com suas personagens e tramas. A telenovela, em Janete Clair, passou a ser cotidiana e parte da rotina à medida que seus personagens e suas questões se assemelhavam às dos brasileiros: honestidade, triângulos amorosos e ascensão financeira eram assuntos recorrentes em suas tramas. Nesse momento da televisão outros autores que com seus estilos e histórias também discutiam sobre o cotidiano do país como o caso dos enredos críticos de Dias Gomes, famosos por seu teor político, e as alfinetadas nas classes mais abastadas do qual as telenovelas escritas por Cassiano Gabus Mendes se valiam. Seja falando sobre pobres, ricos, políticos desonestos ou homens e mulheres íntegros, os anos 1970 tiveram como a principal característica na teledramaturgia a implementação da realidade brasileira ao gênero telenovela.

O que dizer sobre a questão negra na televisão brasileira e como ela se apresenta diante dessa modernização do gênero? De acordo com Carlos e Junior em uma pesquisa quantitativa sobre a presença negra em telenovelas da Rede Globo (2016, p. 41) “**das 156 telenovelas brasileiras que foram lançadas entre 1985 e 2014 possuem, em média, 91,2% dos seus personagens centrais representados por atores e atrizes brancos**”. Os números nos auxiliam no entendimento de que existe uma sub-representação de populações não brancas, porém ao atentarmos para como essa representação se dá é possível entender os desdobramentos da pouca inserção. É preciso pontuar a participação de negros e negras em telenovelas brasileiras sofre, desde o início da telenovela, um condicionamento. O uso da palavra vem em complemento à ideia de apagamento que usualmente é escolhida para especificar o problema da representação negra no audiovisual televisivo brasileiro. Não podemos crer que exista apenas um apagamento diante da aparição de negros e negras servindo cafés, dirigindo carros e sendo açoitados durante os programas.

Se cremos que há um favorecimento dos brancos no país, existe a parcela da população condicionada a ser escada para que essa relação se estabeleça. Nesse sentido, a telenovela absorve o negro a partir de um condicionamento a espaços subalternos. Isso

não significa que não exista um levante proporcionado pelos atores e atrizes negros que, de acordo com o que defende este trabalho, começaram a repensar seus papéis e discutir a que tipo de participação estão subordinados, mas exemplifica que enquanto norma geral nas emissoras de televisão o negro era limitado a um espaço de atuação. Araújo (2004) reforça que apesar das problemáticas na assimilação do negro pela telenovela existiam casos específicos como as personagens de Janete Clair, Dias Gomes e Jorge de Andrade na Rede Globo com Milton Gonçalves, Zeni Pereira, Chica Xavier e Ruth de Souza frequentemente participando das tramas em personagens mais bem trabalhados³⁷.

O horário das 18h de telenovelas da Rede Globo estreou em 1971 com *Meu Pedacinho de Chão*³⁸, mas consagrou-se adaptando clássicos da literatura brasileira a partir de 1975. Os textos levados à televisão eram romances literários, com grande parte deles tratando das lutas em torno da abolição da escravidão no país. Aproximando-se do centenário da data e em diálogo com as disputas políticas e emergência dos movimentos sociais daqueles tempos, a escravização passou a ser tema recorrente nesta faixa de horário. O negro brasileiro passou a experimentar um condicionamento específico que perdura, infelizmente, até os dias atuais: o de escravizado.

Buscar compreender como a teledramaturgia brasileira inscreve o tema da escravização é uma atividade que vem sendo empreendida, pelo menos, desde o fim dos anos 1990. Joel Zito Araújo (2004) destaca o que chamou Ciclo Abolicionista da Televisão Brasileira, ocorrido na Rede Globo entre 1975 e 1989. Sua pesquisa, bastante citada e de importante valia nos estudos sobre relações étnico-raciais e telenovela, apontou que nove tramas exibidas nesse período foram responsáveis por implementar o tema da escravização na teledramaturgia brasileira. Foram levadas ao ar *Helena*³⁹, *O*

³⁷ Por nossa predição em investigar a Rede Manchete em contraponto ao que vinha sendo exibido na Rede Globo optamos por não nos aprofundar nos casos específicos das tv's Excelsior, Tupi e Record. Entretanto a trajetória do negro na telenovela brasileira também está associada a essas emissoras. O trabalho de Joel Zito Araújo amplia a visão sobre as emissoras ativas e não ativas que estiveram pautando o negro em sua teledramaturgia.

³⁸ Telenovela escrita por Benedito Ruy Barbosa e dirigida por Dionísio Azevedo que foi ao ar na Rede Globo entre agosto de 1971 e maio de 1972.

³⁹ Telenovela escrita por Gilberto Braga e dirigida por Herval Rossano que foi ao ar na Rede Globo em maio de 1975.

*Noviço*⁴⁰, *Senhora*⁴¹, *A Moreninha*⁴², *Escrava Isaura*⁴³, *Sinhazinha Flô*⁴⁴, *Memórias de Amor*⁴⁵ *Sinhá Moça*⁴⁶ e a já citada *Pacto de Sangue* (1989). Dessas destacam-se *Escrava Isaura* e *Sinhá Moça*, sucessos com repercussão internacional que moldaram como a teledramaturgia brasileira discutia escravidão no horário das 18h da Rede Globo. Consagrando o estilo de adaptar obras literárias de cunho abolicionista para a televisão o Ciclo Abolicionista da Televisão Brasileira esteve, durante catorze anos, refletindo as mudanças que a teledramaturgia imprimia no tratar da questão escravista durante os anos 1970 e 1980.

Duas questões apontadas por Joel Zito Araújo nos são valiosas para pensar as tramas escravocratas na televisão brasileira: a persistência da branquitude como padrão estético e a questão do negro na telenovela. É possível perceber que mesmo nas tramas que discutiam a escravização existiu um direcionamento sobre quem eram os agentes responsáveis pela conquista do direito à humanidade da população negra: os brancos. A maior escravizada da televisão brasileira, de sucesso internacional, era Isaura, uma mulher branca. Sofredora, meiga e injustiçada, Isaura teve seu romance com Tobias destruído por seu dono, o sórdido Leôncio, que matou seu amado em um incêndio. Tempos depois, a mocinha reencontra o amor nos braços do abolicionista Álvaro e busca, durante os 100 capítulos da trama, livrar-se das artimanhas de Leôncio e ser feliz. *Escrava Isaura* ficou marcada na teledramaturgia brasileira por sua história cativante, sendo exportada e fazendo sucesso em todo o mundo. Em sua trajetória é possível observar elementos comuns do melodrama: o casal que é impedido de ficar junto por um vilão, a mocinha sofredora e claro, o final feliz. No entanto, um fato ajuda na

⁴⁰ Telenovela escrita por Mário Lago baseada na peça de Martins Pena e dirigida por Herval Rossano que foi ao ar na Rede Globo em junho de 1975.

⁴¹ Telenovela escrita por Gilberto Braga baseada na obra de José de Alencar e dirigida Herval Rossano que foi ao ar na Rede Globo entre junho e outubro de 1975.

⁴² Telenovela escrita por Marcos Rey baseada na obra de Joaquim José de Macedo e dirigida por Herval Rossano que foi ao ar na Rede Globo entre outubro de 1975 e fevereiro de 1976.

⁴³ Telenovela escrita por Gilberto Braga baseada na obra de Bernardo Guimarães e dirigida por Herval Rossano que foi ao ar na Rede Globo entre outubro de 1976 e fevereiro de 1977.

⁴⁴ Telenovela escrita por Lafayette Galvão baseada na obra de José de Alencar e dirigida por Herval Rossano que foi ao ar na Rede Globo entre outubro de 1977 e janeiro de 1978.

⁴⁵ Telenovela escrita por Wilson Aguiar Filho Braga baseada na obra de Raul Pompeia dirigida por Gracindo Junior que foi ao ar na Rede Globo de março a junho de 1979.

⁴⁶ Telenovela escrita por Benedito Ruy Barbosa baseada na obra de Maria Dezonne Pacheco Fernandes e dirigida por Jayme Monjardim que foi ao ar na Rede Globo entre abril e novembro de 1986.

assimilação da história: a heroína, apesar de escravizada, é branca. A branquitude como padrão estético na telenovela brasileira encorpa até as narrativas em que, de alguma forma, o negro teria de ser representado para além da servidão.

O crescimento das tramas sobre o regime escravocrata nesse período de reafirmação da identidade brasileira reforça o lugar de onde o negro parte ao adaptar o passado no presente. Aos brancos o progresso e aos negros o atraso, a subalternidade e o condicionamento. Outro traço dos heróis pode ser encontrado na trama de *Sinhá Moça*: a agência de abolicionistas inconformados com o trato que negros e negras recebiam. Apesar de personagens negros que lutavam veementemente contra a escravização, é Sinhá Moça e seu par, Rodolfo, quem encabeçam as artimanhas contra os fazendeiros de café da região. Assumindo a responsabilidade de ser algoz de seu próprio pai, a personagem se coloca diante da liderança e em dado momento da trama chega a assumir uma identidade de “Irmão do Quilombo”, defendendo abolição da escravatura e libertando escravizados para que esses possam ser felizes nos quilombos. O que se percebe nas duas tramas de maior sucesso do Ciclo Abolicionista da televisão brasileira é que a escravização comporta o negro em sua subalternidade ao mesmo tempo em que dá ao branco a incumbência de um apadrinhamento diante da pessoa escravizada. Às histórias cabem falar do negro, ao elenco branco cabe interpretar suas dores, no caso de *Escrava Isaura*, e levantar suas bandeiras, como em *Sinhá Moça*.

Longe de ser uma peculiaridade dos textos brasileiros, a versão brasileira de *A Cabana do Pai Tomás*⁴⁷ já sinalizava que as adaptações precisariam negar a relevância do negro inclusive nas histórias em que deveriam estrelar. O papel de Pai Tomás foi interpretado por Sérgio Cardoso, um ator branco que utilizava de *blackface*, rolha nas narinas e peruca de cabelo crespo. Na Rede Globo dos anos 1970 e 1980 o condicionamento do negro impedia, sobretudo, sua assimilação na própria relevância da teledramaturgia. O contraste do negro na telenovela se apresentava dessa forma: no presente uma inércia na figura das empregadas domésticas, criminosos e serviços dos mais diversos tipos nas comédias das 19h, assim como nas tramas que evidenciavam o

⁴⁷ Telenovela escrita por Hedy Maia baseada na obra de Harriet Beecher Stowe e dirigida por Fábio Sabag, Daniel Filho, Wálter Campos e Régis Cardoso que foi ao ar na Rede Globo entre julho de 1969 e março de 1970.

cotidiano no horário das 20h e das 22h; no horário das 18h em aparições mais recorrentes lhes restava a escravização como plano de fundo.

Na Rede Globo nenhuma das produções foi estrelada por atores ou atrizes negras. O Ciclo Abolicionista da Televisão Brasileira priorizou os brancos em suas diversas adaptações, com uma pequena mudança de perspectiva também a partir de 1988. *Pacto de Sangue* foi a que mais se aproximou da mensagem que a militância negra queria ouvir da teledramaturgia na época e por mais que não pregasse em sua centralidade em pessoas negras demonstrou certa diferença ante às outras telenovelas que estiveram falando sobre a escravização. Nela, “a televisão começou a contar ética e dignamente uma passagem histórica importante na formação do Brasil, visto como um país resultante do empenho de vários grupos étnicos/raciais” (ARAÚJO, 2004, p. 223). No entanto, o que dizer sobre o que vinha sendo produzido na Manchete? O Ciclo Abolicionista da Telenovela Brasileira é um importante espaço para o debate sobre como a escravização é referenciada pela televisão, mas podemos perceber contrastes quando nos deparamos com os anos 1990 em relação a outras emissoras.

A Rede Manchete, também conhecida como “Manchete”, foi uma emissora de televisão inicialmente pertencente ao Grupo Bloch e esteve em operação no Brasil entre 1983 e 1999. Surgida no contexto em que a TUPI, principal concorrente da Rede Globo, havia sido recém-fechada por problemas financeiros e Adolfo Bloch, empresário conhecido do mercado editorial pela já consagrada Revista Manchete, planejou expandir seus negócios para a televisão. Inicialmente, pretendia ser uma televisão voltada para a classe A, porém direcionou-se para as classes populares a partir de 1985, acompanhando uma tendência que estaria de volta à televisão brasileira a partir de 1990. Em seus primeiros anos, a Rede Manchete já apresentava um diferencial ao mesclar os programas que já eram parte do cotidiano da programação. Nos primeiros momentos da emissora destacaram-se a série *Bar Academia* com Walmor Chagas, os jornalísticos *Conexão Internacional*, *Jornal da Manchete* e a revista eletrônica *Programa de Domingo*. Na programação infantil, o Clube da Criança com Xuxa fidelizava a audiência das crianças ao mesmo tempo em que a emissora investia na compra de filmes e produção de séries.

O passar dos meses fizeram com que a Rede Manchete adotasse um diferencial. Com a ausência da TV TUPI e o surgimento do SBT, que adotou uma linguagem

popularesca, era importante que houvesse um “padrão Manchete” de fidelização do público. Isso pode ser percebido com a linha de shows estreantes do primeiro ano, que prezava sempre por explorar o Brasil e apresentá-lo aos brasileiros, algo que viera a ser explorado pela teledramaturgia nos anos seguintes. Buscando sua consolidação a emissora teve como ápice transmissão do carnaval em 1984, ano da inauguração do sambódromo no Rio de Janeiro. A recusa da Rede Globo em transmitir o evento, muito disso em razão das desavenças com o então governador Leonel Brizola, deu à Rede Manchete o aval para que continuasse sua busca pela audiência, o que consequentemente aproximou a emissora do povo. Ecfort (2008, p. 33) comenta que a estratégia de levar o carnaval para a Rede Manchete se mostrou bem-sucedida nos anos seguintes, visto que em 1987 “a Manchete venceu a audiência da Globo, no Rio de Janeiro, por 53 a 33 pontos no IBOPE. Para cobrir os festejos, a emissora contou com mil funcionários e operou com uma câmera-robô durante a transmissão”. O mercado editorial também tinha parte na adesão do público ao carnaval na Rede Manchete, visto que a Revista homônima intensificava as promoções ao evento e era líder de vendas durante a época carnavalesca (VILLELA, 2019). O sucesso das transmissões na Marquês de Sapucaí fez com que Adolpho Bloch almejasse alcançar mais um passo na consolidação da Rede Manchete: a criação de um setor de teledramaturgia. Comandado por Carlos Heitor Cony, a área viria a replicar a vontade da Rede Manchete em se firmar como uma opção da audiência, tudo isso em contraponto à Rede Globo.

Em seus anos de atividade o setor de teledramaturgia obteve destaque alcançando expressivos índices de audiência e repercussão, imprimindo um modelo que diferia da Rede Globo, que se destacava no ramo desde a década de 1970. Buscando levar ao público “O Brasil que o Brasil desconhece”, a teledramaturgia da Rede Manchete se deslocava dos grandes centros urbanos e suas situações conflituosas, levando ao ar tramas rurais e que apresentavam ao telespectador inovações técnicas que não eram comuns aos formatos. Comumente, ao explorarem esse lado menos conhecido do país, as produções apostavam em histórias que retratavam o período da escravização no Brasil.

Cinco obras ambientaram o período da escravização na teledramaturgia da Rede Manchete: as telenovelas *Dona Beija* (1986), *Helena* (1987), e *Xica da Silva* (1996), e as minisséries *Marquesa de Santos* (1984) e *Escrava Anastácia* (1990). *Marquesa de*

Santos foi a primeira minissérie do canal e alcançou relativo sucesso. Na obra, a relação conturbada da Marquesa de Santos (Maitê Proença) e Dom Pedro I (Gracindo Junior) ganhava uma releitura da Manchete que, a partir daquele momento, passou a se preocupar em apresentar aos brasileiros novas versões de personagens célebres de sua história.

O sucesso de *Marquesa de Santos* fez com que dois anos depois a parceria entre o escritor, o diretor e o casal protagonista se repetissem. Maitê Proença e Gracindo Júnior retornavam ao horário nobre para defender mais personagens históricos que a Manchete procurava adaptar, desta vez em formato de telenovela. *Dona Beija* narrou a trajetória de Ana Jacinta de São José, famosa personagem histórica da cidade de Araxá em Minas Gerais, tornando-se o primeiro grande sucesso da emissora. A estruturação da teledramaturgia na Rede Manchete começava então a consolidar uma fórmula de sucesso que respondia em audiência de modo positivo. Para além de números, *Dona Beija* tornou-se uma das mais famosas telenovelas brasileiras, com Maitê Proença recebendo elogios da crítica especializada por sua atuação.

Adaptação do romance de Machado de Assis, “*Helena*” não empolgou a audiência e sofreu sanções ao longo de sua exibição. A telenovela, escrita por Mário Prata e dirigida por José Wilker, Luiz Fernando Carvalho e Denise Saraceni encontrou problemas com a censura da ditadura militar por sua temática considerada inapropriada (PRATA, 1999). Estrelada por Luciana Braga e Thales Pan Chacon, a trama foi a última produção da Manchete que se passou no período da escravização a ser produzida durante os anos de 1980.

Escrava Anastacia, reforçou as adaptações sobre personagens conhecidas pelos brasileiros. A história da escravizada curandeira dos olhos azuis e que até hoje é cultuada em alguns lugares do país como entidade religiosa foi a primeira das cinco produções abordadas nesse projeto a ter uma protagonista negra, a atriz Ângela Correia. Exibida como minissérie dentro do programa *Fronteiras do Desconhecido*, especialista em apresentar, nas palavras de Ecfort, (2008) “histórias fantásticas e pitorescas trazidas de contos, livros e lendas regionais”. A teledramaturgia da Rede Manchete no pós-centenário da abolição parecia naquele momento dar ênfase à agenda sustentada pelos movimentos negros e vista também na Rede Globo, tirando a atenção dos brancos do Brasil e focando na agência de escravizados. Em entrevista ao jornalista Elmo Ecfort, a

protagonista Angela Correia destaca a experiência da pesquisa na composição dessa personagem “Trabalhei muito em casa, na história da Anastácia, procurei em livros, pesquisei, mas isso pra mim não era um trabalho. Lembro como se fosse uma elevação, porque a personagem era uma santa...” (CORREIA, 2008, p. 182).

Essas produções consolidaram na Manchete um modelo de trabalhar o tema da escravização marcados por uma pesquisa histórica apurada para reprodução das locações, resgate de costumes de onde as tramas se passavam e uma necessidade de mostrar o período escravocrata como impiedoso. O estilo é prática comum da televisão uma vez que “no processo de reconstrução do passado como história, os meios de comunicação incluem em suas narrativas materialidades que presentificam o passado, construindo-se como produtores de uma história imediata e reconstrutores da integralidade do passado” (BARBOSA, 2017, p. 22). Desta forma, a emissora procurou se respaldar numa veracidade histórica para levar o que entendia e construía como realidade aos telespectadores.

A integralidade do passado no qual fala Barbosa é efêmera, como podemos ver na diferenciação das tramas escravocratas das duas emissoras. A Rede Globo com suas escravizações caracterizadas pelo protagonismo branco e da boa intenção de seus protagonistas, do negro dócil e dependente do seu senhor para pensar por si não parecia contrastar da Rede Manchete até 1988. *Marquesa de Santos*, *Dona Beija* e *Helena* continuavam a narrativa Global de concentração de protagonistas brancos no período da escravização brasileira. As mudanças atingiram a Rede Globo, com a Rede Manchete a responsável, em um primeiro momento, por não apenas aferir o protagonismo a uma personagem negra, mas dar a ela a centralidade da trama. Mais do que isso, *Xica da Silva* deslocou alguns dos estereótipos comuns da telenovela brasileira ao ter uma personagem negra como protagonista. Por um lado, pode explorar um lado da escravização que não rompeu com barreiras importantes como a hipersexualização de mulheres e homens negros. Por outro lado, centralizou a questão negra na luta pelo status de ser humano. Podemos dizer que os escravizados em *Xica da Silva* possuíam maior agência e o modo de se comportarem destoava do negro conformado com a escravização? Que escravização *Xica da Silva* colocava em suas telas como contraponto ao que vinha sendo exibido desde a década de 1970 pela Rede Globo?

Barbosa (2008) nos atenta para a ideia de como o passado é reconfigurado pela experiência televisão. Essa experiência é importante pois é a partir dela que o documento histórico é formado, atestando a pertinência da relação entre a televisão e suas reproduções do passado. Em *Xica da Silva* temos um contraponto à docilidade das mocinhas de telenovela, ao negro como secundário nas tramas e à pureza da branquitude. Em um momento de discussões sobre o papel do negro no país, a Rede Manchete reconfigura a experiência da escravização centralizando as torturas, os maus tratos físicos e psicológicos e a resistência negra diante da colonização portuguesa. As reproduções do passado mediadas pela televisão passam, desta forma, a contar a história dos que eram tidos como perdedores. Essa reconfiguração só é possível pelo exercício de revisitar o passado a fim de entendê-lo baseado nas ações humanas. O questionamento do dito em *Xica da Silva* não se limita ao texto, mas ao próprio passado que “deve ser considerado como ícone de reconhecimento de ações humanas daqueles que viveram momentos históricos particulares no tempo de suas ações, e é assim que podem ser reinterpretados” (BARBOSA E REGO, 2017, p. 12). O espaço no qual *Xica da Silva* se insere lhe permite reinterpretar o passado através da televisão.

Entre os anos 1970 e 1990 a Rede Globo e a Rede Manchete estiveram narrando a escravização a partir de suas telenovelas e apresentando vencedores e perdedores desse período em seus mocinhos e vilões. Toda a construção da escravização na televisão brasileira é parte de discursos que identificam uma época, um povo e as lutas que estiveram em vigência dentro e fora das telenovelas. Como argumenta Chartier (1991) são modos de entender classificações e a apreensão do mundo real. Portanto, voltamos nossa atenção para como a escravização é construída na sua relação com o mundo externo e passa, a partir daí, a ser reconhecida como parte de um tempo específico. Conforme argumenta Barbosa

De maneira geral, podemos dizer que os meios de comunicação já produzem suas narrativas visando a sua reapropriação no futuro, ou seja, como documento para a história. Daí o uso das múltiplas referências ao passado: ao passado transformado em Nação em torno de um discurso comum, inclusive do ponto de vista de uma memória histórica partilhada; ao passado de sua própria história; e ao passado como utopia midiática reconstruindo de maneira idílica os tempos de outrora. A multiplicação das marcas escriturarias do passado – as roupas, os utensílios, os adereços, as paisagens, etc. – nas produções ficcionais da televisão é exemplo dessa apropriação narrativa. Constroem, enfim, passagens imagéticas em direção ao tempo pretérito. Mas não um passado qualquer, mas sim o passado verdadeiro (BARBOSA, 2017, p. 23)

Ao atentar-se para como os meios de comunicação produzem narrativas como documentação para o futuro, Barbosa nos ajuda a compreender a pertinência da investigação de outros documentos que também estejam ligados à escrita da história da escravização na teledramaturgia brasileira. Buscar esses outros lugares onde a televisão produziu documentos históricos para o futuro é, fazendo uma associação com suas considerações, a ampliação dessa apropriação narrativa feita pelo presente sobre o passado. A Rede Manchete esteve discutindo sobre um passado escravocrata no Brasil, onde obteve sucesso em audiência e crítica. Com *Xica da Silva*, as tramas escravocratas passaram a contar com uma nova configuração de mocinha e vilões, relacionamentos afetivos e agência negra ao ambientar a escravização. A telenovela da Rede Manchete coloca a escravização sob uma nova perspectiva: pelos anseios do diretor Walter Avancini em reproduzir o passado, pela experiência da emissora em fazer uma reprodução dita fiel dos tempos em que contava suas histórias ou pelas demandas dos movimentos negros brasileiros.

3.2 Xica da Silva como documento histórico dos anos 1990

A Rede Manchete esteve no ar durante 16 anos produzindo material para a televisão. Foram telejornais, programas de auditório, programas esportivos, coberturas de eventos importantes e um acervo de teledramaturgia. Ao apresentarmos a televisão como contribuinte na escrita da história a partir dos documentos que produz, é necessário refletir de que tipo de televisão estamos falando. Discutir a teledramaturgia a partir da Rede Manchete nos parece ser um caminho importante na investigação de como a escravização era inscrita nesse período nos produtos exibidos.

Joel Zito Araújo (2004) que esteve preocupado em analisar a incidência do tema da escravização na Rede Globo entre 1975 e 1989 entende que as telenovelas da época pareciam confirmar a versão da história oficial de que a libertação dos escravos foi um feito realizado só por brancos. As tramas abolicionistas da Rede Globo pareciam confirmar isso, já que sua maior heroína era uma escrava branca, Isaura. *Xica da Silva* mostra, vinte anos depois, que a Rede Manchete, tendo alcançado sucesso ao ousar contar suas versões de histórias conhecidas do grande público, priorizou outras formas de agência da população negra quando se propôs a apresentar a escravização.

Entendendo a Rede Manchete no lugar de emissoras que também discutiram sobre a escravização no Brasil, é possível compreender como a televisão brasileira não representou apenas negros submissos ao falar desse período da história. Algo que parece, inicialmente, confirmar isso está no fato de que após o ano de 1988, as duas produções que se passaram no período da escravização foram protagonizadas por mulheres negras que detinham uma agência e impactavam suas tramas como principais personagens. Se a heroína da Rede Globo, Isaura, tinha orgulho de si mesma, as porta-vozes dos negros na Rede Manchete Anastacia e Xica da Silva, também conseguiam fazer isso.

Monica Kornis (1996) evidencia a televisão como documento histórico, sobretudo a partir de 1980, momento em que pesquisadores em comunicação passaram a recusar ideias globalizantes ao focarem no período histórico, em que a produção e recepção do produto se fazem importantes, mas precisam estar apoiadas numa troca entre os estudos históricos e os audiovisuais. É nessa perspectiva que a televisão contribui para a escrita da história e no que remete à escravização em *Xica da Silva*, mostrando sua importância por ser um momento em que o tema esteve em discussão: o

centenário da abolição da escravidão em 1988. Kornis destaca a televisão como participante ativa na construção do documento histórico sobre os assuntos que aborda. Nele, a televisão contribui no escrever da história através de seus programas, acompanhando as transformações sociais e informando sobre eles nas produções que veicula. A autora argumenta que entender a televisão como documento histórico implica reconhecer a imagem visual como produtora de um conhecimento diferente da linguagem escrita, voltando a atenção para suas especificidades. Em seguida, partindo do modo como a televisão exhibe os programas, compreender que a ficção seriada constrói seu circuito de mediações conjugando uma narrativa articuladora de imagem, palavra som e movimento. É esse sistema quem confere ao texto televisivo o caráter de representação (KORNIS, 1996). A questão torna-se: como a ficção seriada, através desse sistema, documenta determinado momento histórico, não como esse momento histórico é apresentado em sua “*expressão direta e verdadeira*”.

A construção do passado como documento histórico dialoga com o que Barbosa (2008) propõe ao apresentar a relação sobre as representações do passado na televisão como restos e rastros de utopia. A pesquisadora situa o representar do passado na televisão para fora da dicotomia entre verdadeiro e falso

Portanto, é seguindo essas mediações em busca do verdadeiro passado que a televisão, por exemplo, constrói a lógica dos seus textos que querem representar os tempos idos. E é em função desse gesto, mas também por figurar a imagem/imaginação do outrora, que se leva a pensar que se está, de fato, recuperando o passado verdadeiro. [...] Ao construir o passado como idealização simbólica desse tempo de outrora, como uma espécie de lugar que não está em lugar nenhum (uma imagem global do passado como desejo dominante), os meios de comunicação e, no caso que estamos particularizando aqui, a televisão, pela força da imagem e da imaginação constrói o que chamamos de utopia comunicacional. (BARBOSA, 2008, p. 90).

A Rede Manchete esteve desde o início do seu setor de teledramaturgia apostando na ideia de que o diferencial do recontar do passado de figuras históricas importantes do Brasil seria sua preocupação com a verdade. Como podemos ver, a efetividade da recuperação de um passado verdadeiro está ligada à utopia comunicacional, resultante dessa vontade em construir um passado mais comprometido com uma apuração histórica. Desse modo, acreditamos que a televisão como documento histórico esteja vinculada à ideia da utopia comunicacional todas as vezes em que aciona o passado como forma de falar sobre a história do Brasil. Para além disso, ambos os conceitos incidem o representar do passado como reflexo do presente, já que sua encenação

“significa uma forma de falar sobre o presente, num momento de espelhamento típico de uma representação alegórica.” (KORNIS, 2001, p. 123). O movimento de retornar ao passado para a compreensão de como essas representações dizem sobre o presente é uma importante contribuição das autoras. O processo de escravização da Rede Globo e da Rede Manchete retomam um período único da história brasileira, mas os tempos e os códigos que a televisão usa para ambientá-los caracterizam esse passado como único para ambas as emissoras. Essas transformações podem ser percebidas no audiovisual onde Xica da Silva, ao representar o presente no passado, reestrutura relações senhor/escravo seguindo as demandas das populações negras.

“*Agora ieu sou Sinhá*”, dizia Xica da Silva causando espanto nas pessoas. A cena não é incomum como pudemos ver na reação de Rosa ao descobrir quem era a nova dona da casa de João Fernandes. A primeira aparição da ex-escravizada no Arraial em cima de uma liteira e com sua corte montada – tudo bem armado para mostrar seu poderio – foi marcada por uma série de ofensas que iam de macaca até o arremesso de dejetos em sua direção. Ser Sinhá em Xica da Silva significava muitas coisas: ter dinheiro, prestígio, ter muitas pessoas a seu dispor e subjugar os que a humilharam outrora. Sobretudo, ser Sinhá no Tijuco significava adquirir o status de ser humano. O incômodo que a Sinhá causava não era apenas inconformidade pelo noivado de João Fernandes e Violante ter terminado, mas pela ousadia de Xica da Silva ao se sentir humana suficiente para ser chamada de tal forma.

França (2017) ao argumentar que o acontecimento produz uma ruptura na norma social, chamando a atenção por isso, colabora com as afirmações de Bakhtin (2011) sobre o impacto da personagem no mundo onde é lançada. Em nosso objeto temos a produção de sentido a partir de todo um mundo construído antes de Xica da Silva se tornar Sinhá, mas que também se modifica a partir disso. O que a telenovela propõe ao levar Xica da Silva ao status de Sinhá é a ruptura de um modelo branco de senhorio na época da escravização, modelo esse que não era algo vigente apenas na trama, mas em toda a teledramaturgia brasileira. O melodrama passa a partir desse momento a narrar uma história moldada àquele tempo: a mocinha é negra e insubmissa, o relacionamento do casal protagonista é mediado pelas diferenças raciais que perpassam a vida de Xica da Silva como mulher negra no Brasil colônia, a vilania ganha cor, assim como o

heroísmo. Nesse jogo de reinterpretações do passado visitados pelo presente são as próprias bases da telenovela brasileira que passam a ser encenadas por outros atores.

As bases do melodrama que encorpam a telenovela são caracterizadas por uma mocinha, um mocinho com ares de herói, uma vilã que frequentemente arma para que o casal protagonista não fique junto. Essa vilã geralmente age por amor e inveja da protagonista e vem a ter um final trágico. O que acontece em *Xica da Silva* é algo diferente: a mocinha, ao ser interpretada por uma fuga do arquétipo da pessoa inocente, também movimenta a trama por meio de seu deslocamento. O papel delegado à mocinha da telenovela escravocrata, de vulnerabilidade e complacência, depende em seu espaço de atuação de uma figura materna e protetora que geralmente é interpretado por uma mulher negra. Essa relação é um traço forte do percurso traçado por personagens negras na teledramaturgia brasileira.

A primeira telenovela de sucesso, *O Direito de Nascer*, já dava sinais de inclusão da população negra naquilo que chamamos de condicionamento outrora. Mamãe Dolores, a mulher negra que é a protetora do mocinho Albertinho Limonta, reencena diversos arquétipos sobre as mulheres negras. Essa relação depende de uma vulnerabilidade da mocinha ou do herói, uma vez que a mãe preta abdica de si para cuidar exclusivamente da jovem mulher branca. Nas telenovelas escravocratas exibidas nas décadas de 1970 e 1980 exemplos comuns são os de Januária, a protetora de Isaura e Bá, a mãe de leite de Sinhá Moça. É como que a existência de uma mocinha branca em uma trama similar reflita nas personagens ao seu redor. Entretanto *Xica da Silva* passa a questionar esse lugar quando não delega à protagonista uma ingenuidade branca, por assim dizer. Ter crescido como escravizada fez com que *Xica da Silva* não dependesse de uma mammy para fazer o contraponto às mocinhas da escravização pois ela mesmo é a escravizada.

O percurso das mocinhas nas telenovelas contrasta com o das atrizes negras que eram reservadas a papéis de baixa importância. Quando eram alçadas a um papel mais relevante sofriam sanções do público ou até mesmo da própria produção. Alguns exemplos podem ser vistos quando protagonismo (e aqui estendemos para o destaque de

determinada personagem) de telenovela e atrizes negras andam juntas. A *Cor de sua Pele*⁴⁸ trazia Clotilde como uma mocinha negra que enfrentava dificuldades ao assumir um relacionamento interracial com Dudu, um rapaz branco bem abastado. Primeira empregada doméstica de sucesso da televisão brasileira, Maria Clara, de *Antonio Maria*⁴⁹, alcançou popularidade e teve até um final feliz onde experimentou uma pequena ascensão social e casou-se com um homem branco. A *Cabana de Pai Tomás* passou por mudanças na abertura pois as atrizes brancas não gostavam de ver seus nomes aparecendo após o de Ruth de Souza, a protagonista. Mesmo se tratando de um texto abolicionista protagonizado por Pai Tomás e Chloe, pessoas negras, a exigência das atrizes procurava mitigar a importância de Ruth de Souza, já consagrada atriz do teatro, na trama. Em *Corpo a Corpo*⁵⁰, Cláudio e Sônia, eram um casal interracial sofriam por suas escolhas afetivas dentro e fora das telas: Zezé Motta, intérprete da personagem recebia ameaças e xingamentos em razão do relacionamento com um homem branco. Marcos Paulo, intérprete de Cláudio, também era frequentemente questionado por sua “coragem” em beijar uma negra no horário nobre.

Algo que Xica da Silva rompe é com a ideia dos problemas do relacionamento interracial como externos, apontando que as desavenças sociais e lutas entre negros e brancos não eram exclusividade das outras pessoas, mas atingiam a esfera privada ao terem peso no relacionamento dos dois. Xica da Silva e João Fernandes frequentemente discutiam sobre o “sangue negro” da protagonista falar mais alto quando ela precisava defender seus interesses, principalmente ao se tratar das lutas entre o regimento de soldados e o quilombo. Diferente de outras tramas que passam por cima das diferenças raciais para dar ênfase a um amor incondicional entre os protagonistas, Xica da Silva evidencia as disputas sobre seu processo de humanização inclusive dentro de casa. João Fernandes a ama, mas ela é negra e isso acaba sendo um traço indissociável das condições desse relacionamento amoroso. Deste modo, sua palavra vale menos que a de

⁴⁸ Telenovela escrita por Wálter Jorge Durst dirigida por Wanda Cosmo que foi ao ar na TV TUPI entre julho e outubro de 1965.

⁴⁹ Telenovela escrita por Geraldo Vétrí e Walter Negrão e dirigida por Geraldo Vétrí que foi ao ar na TV TUPI entre julho de 1968 e abril de 1969.

⁵⁰ Telenovela escrita por Gilberto Braga dirigida por Dennis Carvalho que foi ao ar na Rede Globo entre novembro de 1984 e junho de 1985.

um branco, seus costumes são questionados e, apesar de aparentar em algumas falas, como no caso da “escrava branca” Tomásia, ser contra a exploração de negros e negras, isso se restringe a Xica da Silva. João Fernandes continuava a ser um homem branco escravocrata a serviço do rei mesmo casado com uma mulher negra. Teve certa responsabilidade ao dar o pontapé, através da alforria, à condição humana de sua esposa, mas em momento algum parece se esquecer de que em razão das raças eles têm posicionamentos diferentes.

Com um amor mediado pela questão racial e os conflitos entre negros e brancos atingindo a esfera privada da vida de Xica da Silva, não seria incomum que a raça também marcasse a própria vilania. Em Xica da Silva o amor é interracial, mas a vilania é branca, se vangloria disso e ostenta a superioridade racial sempre que pode. Violante Cabral, principal antagonista, não se conforma por João Fernandes tê-la trocado por uma mulher negra ex-escravizada. Sua resposta a isso está no modo com que trata Xica da Silva e os negros do Arraial, em completo tom sub-humano. “Macaca” é uma ofensa racista constantemente usada por ela para se referir a Xica e que demarca um espaço relevante na ambientação dessa escravização na Rede Manchete dos anos 1990: ela é responsabilidade dos brancos, sustentada pela coroa portuguesa e aceita pela Igreja Católica como norma. Outro traço importante dessa vilania branca está no fato de que Violante não é uma degenerada social por odiar negros, pois todos os brancos do Arraial o fazem. O negro em Xica da Silva não é visto como ser humano e a vilania de Violante, apesar de reiterar isso sempre que pode, não causa espanto nas outras pessoas porque naquele ambiente todos pensam da mesma maneira que ela. O racismo em Xica da Silva não é atribuição do vilão, mas compartilhado por todos.

Por esse deslocamento da mocinha de telenovela o destrato de personagens negros também não fica retido aos homens. Xica da Silva recusa as nobres polidas e piedosas e nos apresenta um grupo de fidalgas ameaçadoras, torturadoras e dispostas a subjugar cada vez mais a população negra. Se o racismo não é peculiaridade da vilania, tampouco a tortura e os xingamentos são exclusividade dos homens da trama. No Arraial do Tijuco as mulheres são oprimidas pelos seus maridos, mas não estão no mesmo lugar das escravizadas e fazem questão de comprovar isso ao oprimi-las também. Representante dos discursos de supremacia, a mulher branca destoa das figuras

comuns às telenovelas escravocratas em que a vilania e o racismo são peculiaridades masculinas, sendo tratados como um desvio em meio à docilidade dessas personagens.

Por outro lado, *Xica da Silva* reencena diversos outros estereótipos na trama: a hiperssexualização de homens negros como machos viris e com apetite sexual descontrolado; as cenas de tortura que frequentemente subjugam os escravizados com o pretexto de reproduzirem aqueles tempos da maneira correta; a negra fogosa que remete às escravizadas quase sempre envolvidas em cenas de cunho sexual. Não é nossa pretensão dizer que *Xica da Silva* revolucionou a televisão ou a telenovela brasileira, todavia, apontar continuidades e rupturas que propiciaram que essa trama sobre uma mulher escravizada conseguisse, ao optar pela diferença, mudar as relações com outras personagens à sua volta. A palavra aqui não seria revolucionar, mas tensionar as representações no melodrama: da mocinha, do herói e da vilã, dando a esses os atributos pertinentes às personagens dos anos 1990. O negro em luta por seu lugar na história do Brasil, o branco como contraponto à resistência negra e o amor interracial como o lugar de onde esses conflitos emergem.

O olhar sobre a constituição da representação da escravização em *Xica da Silva* ganha respaldo no que BANN (1994) chama de visão interdisciplinar da representação histórica. Suas considerações em torno da representação do passado evidenciam as mediações que reconstroem passados conforme as demandas do presente. Segundo ele

é somente reconhecendo e identificando os códigos através dos quais a história foi mediada e ligando-os aos atos criadores de indivíduos em determinadas circunstâncias históricas, que podemos ter esperança de evitar uma profissional e a generalizada moda de espetáculo na qual todas as formas de representação popular se arriscam ser assimiladas (BANN, 1994, p. 15)

Os chamados códigos no quais a história é mediada, nas palavras do historiador, nos auxiliam a compreender circunstâncias históricas. Na telenovela, parece pertinente entender os códigos mediadores, em aliança com Bakhtin, como a identificação das forças que estiveram naquele momento atuando para impactar a representação da escravidão em *Xica da Silva*: as demandas dos movimentos negros, a Rede Manchete e, como nos lembra Kornis, os sistemas da ficção seriada. Esses são os códigos no qual *Xica da Silva* é mediada, não apenas no seu passado, como no caso das representações das outras Xicas da Silva, mas no próprio presente dos anos 1990 que reencena um tempo específico. São esses desdobramentos que fazem *Xica da Silva* um documento histórico: sua pertinência não se resume às problemáticas representacionais, mas a localiza em um lugar de compreensão dos novos modos de se reencenar, com base nos anos 1990, papéis clássicos do melodrama nas tramas escravocratas da telenovela brasileira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Portanto, quem constrói a Xica da Silva de telenovela? Essa foi a pergunta que intentamos responder neste trabalho, recorrendo a um arcabouço teórico que comportasse os desdobramentos dessa personagem que está desde o século 19 sendo revisitada e construída por autoras e autores na literatura, teatro, música, cinema e televisão. Buscamos a compreensão não apenas de quem criou *Xica da Silva* para a Rede Manchete, mas também do mundo em que essa esteve inserida quando foi veiculada, afinal, a consciência sócio-histórica do texto analisado é crucial para a investigação do objeto. Mais do que olhar para o passado, investiga-la exigiu questionar o dito em torno de quem era a personagem até sua assimilação pela telenovela brasileira, o que havia sido falado sobre si e o porquê sua história dialogava com sua época.

Xica da Silva foi desde sempre utilizada nas artes para demarcar um momento específico da corrida do ouro mineira. Joaquim Felício dos Santos inaugurou sua entrada na literatura traçando o panorama de um Arraial do Tejuco cheio de singularidades e mistérios, uma terra desconhecida do Brasil Colônia. Das muitas histórias do lugar surgiu Chica, uma mulher comum que conseguira, com seus atributos sexuais, conquistar o coração do nobre João Fernandes de Oliveira. Quase meio século depois, voltou em forma de samba-enredo para dar voz à população negra que tinha em sua imagem alguém que combateu barreiras raciais e foi bem-sucedida. Nos anos 1970, nas palavras de João Felício dos Santos, exacerbou os limites da sensualidade, chamando a atenção de Cacá Diegues que a usou para ser o contraponto à moralidade da ditadura militar. Para cada momento em que se precisa de uma personagem que instigue luta, garra, sensualidade, afronta contra o status, Xica da Silva se fez presente.

Nos anos 1990, uma década de transformações significativas, os modos de comunicação foram marcados por uma revolução tecnológica que abrange os mercados brasileiros, aprimorando fluxos de comunicação e tornando o mundo ocidental cada vez mais globalizado. A difusão da informação e a integração das muitas lutas mundo afora pelo direito das populações negra, sobretudo pelos movimentos de independência das colônias africanas e o fim do apartheid, surtiram efeito nos movimentos negros brasileiros, que tinham aqui sua própria agenda de reivindicações. Tomados pelos

anseios do Centenário da Abolição da Escravatura, onde o papel dos negros na formação do país é questionado no cotidiano, nos livros de história e na representação midiática, era propício que novos heróis emergissem das muitas histórias sobre o povo negro. Na teledramaturgia contrapontos às Isauras e Sinhá-Moças que tanto lutaram para que a escravização fosse abolida passaram a ser cada vez mais corriqueiras. Surgiram Anastácia e Xica da Silva, exemplos de mulheres negras aguerridas que lutavam contra a opressão racial e de gênero de forma a inspirar toda uma população que se via escanteada dentro e fora da televisão. Mais do que isso, no próprio sistema televisivo, protagonistas que ensejavam uma pequena mudança no modo com que a teledramaturgia brasileira lidava com a população negra. Anastácia era Santa, a escravizada dos olhos azuis que levava a cura às pessoas. Xica, a rainha, aquela que usava da beleza e destreza para fazer justiça aos seus e trazer o castigo àqueles que se colocavam em seu caminho.

Nas capas da Revista Raça, o “Negro em Movimento” de que falava Macedo, idealizador da publicação, parecia finalmente ter achado o seu tom. Finalmente o que se via nas bancas de jornais demonstravam um negro que havia se cansado de um lugar de servidão, que tinha agência de si e experimentava, pela primeira vez, uma autonomia em sua existência. Decerto existia uma pequena parcela da população contemplada pelo status aquisitivo para o qual a Revista Raça se destinava, mas isso não era empecilho para que os ares de empoderamento e a possibilidade de um devir negro que fugisse do espectro da servidão deixassem de fazer parte do cotidiano.

Se nos editoriais de revista o negro ganhava evidência, nas noites da segunda metade da década ganhava forma, a forma de uma mulher jovem, bonita, inteligente e sensual. Após a experiência de *Escrava Anastácia* em 1990, havia chegado a hora do Brasil ter sua protagonista negra: não apenas um protagonismo nominal, mas central. O ano de 1996 trouxe Xica da Silva para a Rede Manchete com o frescor de uma novidade que ainda detinha um compromisso com o passado. Esse tom compromissado com que passado e presente se alinhavam tornou-se um dos principais entraves da telenovela durante seu período de exibição. Afinal, com toda a singularidade dos anos 1990 na telenovela brasileira, na concepção do papel do negro no Brasil e na representação da escravização, quem constrói a Xica da Silva de telenovela? Discutir a autoria tratando-se de personagens negras em uma telenovela é uma discussão complexa, levando em

consideração que personagens são escritas na sinopse. Todavia, se existe um lugar de baixa importância destinado ao negro na teledramaturgia brasileira, a maioria das personagens destinadas a atores e atrizes negros não constam na sinopse por fazer parte de tramas paralelas. Pela primeira vez tínhamos uma personagem que não era fruto das tramas paralelas, sendo escrita na sinopse, sendo disputada por seus enunciadores dentro e fora da televisão.

Os marcadores que compõem a Xica da Silva da Rede Manchete exemplificam um exercício de um passado convocado pelo presente, a representação que é resultante não de uma verdade absoluta, mas dos rastros de utopia que dão forma às noções de escravização durante os anos 1990. Xica da Silva é, portanto, fruto de um acontecimento marcado pelo tempo em que esteve sendo exibida. Enquanto acontecimento, a chegada de Xica da Silva na Rede Manchete irrompe uma rotina de discursos sobre as heroínas da escravidão e do protagonismo em telenovelas, causando uma ruptura e gerando afetação dentro e fora das telas. Na telenovela, pelo modo com que as relações interpessoais são transformadas pela presença de uma mocinha escravizada que luta por sua própria libertação. Na mídia, nas inserções em jornais e revistas que receberam com certo receio a decisão da emissora. Desse modo, ao acontecer a alguém e gerar uma ruptura, o acontecimento suscita a produção de sentido, faz falar, se insere no cotidiano das pessoas e seu poder de afetação é notório nesse movimento.

O tempo no qual Xica da Silva esteve inserida complementa a noção de acontecimento através dos discursos postos em circulação nos jornais e revistas. “*Quem é essa nova Xica da Silva?*”, “*A Rede Manchete vai conseguir trazer o glamour de Zezé Motta para essa novata?*”, “*Rede Manchete ressuscita Xica da Silva politicamente correta*”. Xica da Silva esteve, desde o anúncio de sua adaptação, fomentando uma série de discussões sobre quem seria, como se daria essa adaptação e de forma seus principais atributos, raça e sexualidade, seriam apresentados. Essa é uma afirmação que dá ainda mais ênfase aos conceitos usados para a investigação da Xica da Silva de telenovela: a resposta da imprensa ao anúncio da Rede Manchete são todas baseadas nas releituras dos tempos em que a personagem esteve sendo adaptada: uns queriam a guerreira negra do samba-enredo, outros a devassa sexual dos anos 1970. O que a Rede Manchete levou

ao ar, entretanto, foi uma personagem nos moldes bakhtinianos: alguém que experimenta uma consciência para além de seu autor.

Xica da Silva é uma personagem enformada no contato com o mundo em que é colocada, sendo esse movimento evidenciado por suas relações a) com o presente ao ser adaptada nos anos 1990; b) com o passado por ser constantemente vista como um reflexo das outras adaptações de Xica da Silva e dialogar com elas e c) com o passado convocado pelo presente, visto que a telenovela carrega um modo de ambientar a escravização fruto das lutas postas quando a trama foi ao ar. Assim, seria impossível ter uma protagonista nesses moldes nos anos 1970. Toda Xica da Silva é um produto do seu contexto, tal como a da telenovela. Nossa proposta aqui foi evidenciar, diante do acontecimento, as muitas vozes que estiveram enunciando a Xica da Silva afim de que fosse vista como um produto com seus próprios desdobramentos e não como um mero reflexo do que foram as Xicas da Silva da literatura e do cinema. As matérias em jornais e revistas, os recortes das cenas, o contexto de cada personagem evidencia que ali existe um acontecimento específico e que produziu sentidos que, por vezes, diferem de outras adaptações.

. A noção bakhtiniana de personagem tem influência direta na constatação do todo que dá a forma essa criação, de modo que os antecedentes do objeto não são meras retrospectivas, mas resultantes das escolhas de quem participou daquele processo histórico, também não se configurando como lineares, mas construídas em seus termos. Por isso se faz importante a compreensão de uma Xica da Silva de telenovela que não é apenas uma adaptação de outras histórias, mas tem narrativa própria a ser esmiuçada e analisada. “A consideração da historicidade das práticas midiáticas pressupõe a identificação de diversas forças atuantes no terreno de lutas em que o processo de comunicação midiática se insere e como a sociedade e a televisão se constituem mutuamente” (RIBEIRO E SACRAMENTO, 2012, p. 219). Virar-se para uma Xica da Silva investigando representação na televisão é essencial para a compreensão daquele momento e nos permite investigar os autores que estiveram disputando essa construção.

Xica da Silva não pode ser desassociada de sua raça, gênero e sexualidade. É uma mulher negra ex-escravizada que usou de seus artifícios para conseguir sobreviver às dificuldades do Brasil-colônia. A reencenação dessa pequena sinopse pode ser dada de diversas formas: os artifícios foram vários ao longo de sua trajetória nas artes: na

literatura a sexualidade, as torturas, a bruxaria; na música a perspicácia de ser uma mulher negra que luta para o bem-estar de seu povo; no filme uma mulher vingativa que usa da sensualidade para trazer justiça aos que a humilharam. Na telenovela, no entanto, Xica da Silva é mais inteligente do que sexualizada. Tal fato não se deve pela bondade de seus autores, mas pelo contexto em que Taís Araújo, sua intérprete, estava inserida no início das gravações enquanto menor de idade e por suas posições contrárias à sexualização de sua personagem ao completar dezoito anos. A adaptação da Rede Manchete, que dizia ser uma nova versão da história, optou por um retorno ao passado quando achou ser necessário. A resposta do público não resultou em uma grande audiência, muito menos em repercussão. Os momentos em que a sexualidade de Taís Araújo foram pautar repercutiram mais na esfera jurídica do que na teledramaturgia. A Xica da Silva de televisão não era uma sombra da versão cinematográfica, pelo contrário, detinha uma própria consciência.

A representação dessa Xica da Silva esteve veiculada ao momento em que a telenovela brasileira enfrentava: um processo de reformulação que teve início na Rede Manchete em 1990 e que viu na agência de personagens negras uma fórmula de sucesso em trabalhos anteriores, a exemplo das minisséries *Mãe de Santo* e *Escrava Anastácia*. Nesse período a Rede Manchete, buscando fazer um contraponto às tramas da concorrência, insistiu em sinopses de ambiência interioranas, que exploravam a nudez e os tempos passados de uma forma a chamar atenção da audiência. A escravização dessa época não escapou a essa nova fórmula, sendo constantemente retratada por sua impiedade, torturas impostas a pessoas negras e cenas de violência que chamavam a atenção do telespectador, mas nem sempre com a finalidade de conscientizá-lo.

O papel do passado em Xica da Silva não é apenas o de ambientação, tomando a forma de documentação histórica. Não se trata apenas de uma simples locação, sendo uma série de códigos no qual a ficção seriada se apropria para marcar um tempo presente. Naquela escravização específica estão os modos de ler e interpretar os anseios dos movimentos negros por representatividade, a problemática da sub-representação e condicionamento de personagens negros e as continuidades e rupturas que são postas a partir do momento que uma mocinha de telenovela, que representa a pureza, é uma mulher negra ex-escravizada. *Xica da Silva* documenta a história em seus desdobramentos: no jeito de vestir, de andar, de não se deitar com quem não deseja.

Existe no documento histórico uma série de forças que são percebidas no representar da cena, no modo de se portar.

Baseados na experiência televisão, objetivamos neste trabalho enfatizar o processo da adaptação televisiva de *Xica da Silva*: quem são seus autores e quais são os desdobramentos da adaptação baseados não meramente em suas representações anteriores, mas na própria obra. As muitas vozes no qual Bakhtin se valia para identificar o romance polifônico são compreendidas aqui como os muitos lugares que constroem a *Xica da Silva* de telenovela: a Rede Manchete em toda a sua produção, Walcyr Carrasco, Walter Avancini, Taís Araújo, o contexto do Centenário da Abolição e a trajetória da mulher negra na telenovela brasileira. Entendendo que a televisão produz documentação para o futuro, pudemos concluir que *Xica da Silva* se projetava para um novo momento da representação de mulheres negras no audiovisual televisivo brasileiro, visto que após sua exibição – não por conta desta, sendo a produção um sintoma dos tempos que viriam – cresceram exponencialmente o número de telenovelas com protagonistas negros. Longe de ser um problema solucionado, a questão do negro na telenovela brasileira tem apenas um novo capítulo a partir de *Xica da Silva* e dos vinte e seis anos que se passaram desde sua exibição.

Nesse sentido, nossa conclusão é que a *Xica da Silva* da Rede Manchete é uma personagem criada nos conflitos entre as partes envolvidas, em que a produção esteve preocupada inicialmente em dar ênfase a uma nova perspectiva, mas retornou às antigas representações conhecidas na busca por audiência. O teor nostálgico das primeiras matérias de jornais e revistas que mostravam a expectativa por essa reencenação de *Xica da Silva* evidenciavam o apelo que a história possuía. Taís Araújo, que detinha certa liberdade criativa diante da personagem que interpretava, trouxe a essa versão as demandas políticas vigentes dos anos 1990, caracterizado pela valorização da cultura negra. As entrevistas da protagonista nos possibilitaram compreender que a recusa em adotar uma postura sensual estavam alinhadas com seu direito de sentir-se bem ou não em determinada situação, influenciando no comportamento da personagem dentro da tela.

Na análise das cenas consideradas importantes por esse trabalho, *Xica da Silva* mostrava como o mundo exterior impactava sua representação televisiva. Sendo assim, concluímos que essa *Xica da Silva* é reflexo das forças que trabalham dentro e fora das

telas para a criação da personagem de telenovela. Com a cobertura midiática agindo como mediadora desses conflitos, produção e protagonista estiveram, segundo suas concepções, defendendo uma Xica da Silva, recorrendo ao passado e ao presente para validar suas posições. O que foi ao ar na Rede Manchete é o que surgiu da relação de alteridade dessas muitas perspectivas.

Essa pesquisa não pretende se esgotar na personagem Xica da Silva. Em uma telenovela de 231 capítulos é quase impossível sistematizar as cenas, as inserções na imprensa e as continuidades e rupturas que, com toda certeza, acrescentariam neste trabalho. O que foi feito aqui é o início da discussão sobre a representação de *Xica da Silva* na teledramaturgia brasileira e os desdobramentos que se seguiram desde então. Os discursos postos em circulação sobre as outras personagens também são de grande valor para a assimilação da história no tecido social: homossexualidade, relacionamento abusivo, pobreza, exploração do corpo feminino, questionamento da religião, muitos são os assuntos no qual *Xica da Silva* se preocupa em abordar e que provavelmente encorpariam essa análise, mas tiveram que ser deixados de lado, ainda que brevemente, para dar ênfase à trajetória da personagem nos 11 meses de telenovela.

Os discursos da telenovela nos levam à representação da escravização da Rede Manchete dos anos 1990 e como esta é ambientada, o que certamente será nosso próximo passo na investigação sobre as representações do passado, que não se resumem a Xica da Silva, mas têm na telenovela um início produtivo, em que evidenciamos as forças que deram forma à sua representação televisiva. Futuramente pretendemos buscar quais forças caracterizavam a representação da escravização da Rede Manchete durante os dezesseis anos em que esteve produzindo conteúdo sobre o regime escravocrata na televisão brasileira.

A Xica da Silva de telenovela é, portanto, o que sua abertura na Rede Manchete anunciava, em continuidades e rupturas, controvérsias e encontros com as representações de um passado no presente

Do Céu das Geraes a mais linda estrela Do

Tijuco a princesa, me chame de alteza

Anjo, diabo, mulher

Negro Diamante

Sou Xica da Silva

REFERÊNCIAS

- ABREU, Gabriel Fleck de. **É difícil como o que? Escravidão e usos públicos do passado nas telenovelas Escrava Isaura (1976) e Xica da Silva (1996)**. Dissertação de Mestrado em História. Porto Alegre: UFRGS, 2018.
- ADAMATTI, M. M. **Crítica de cinema e patrulha ideológica: o caso Xica da Silva de Carlos Diegues**. Revista FAMECOS, v. 23, n. 3, p. ID23120, 7 jul. 2016.
- ANDRADE, Roberta. **O fascínio de Scherazade: os usos sociais da telenovela**. São Paulo: Annablume Editora, 2003.
- ARAÚJO, Joel Zito. **A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira**. 2a Edição. São Paulo: Ed. Senac, 2004.
- ARENDT, H. **Compreensão e política**. em: Compreender: formação, exílio e totalitarismos (ensaios) 1930-54. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 330-346.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Prefácio à edição francesa de Tzvetan Todorov; introdução do russo Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.
- BANN, S. **As invenções da História. Ensaios sobre a representação do passado**. São Paulo: Edunesp, 1994.
- BARBOSA, Marialva. **Meios de comunicação e usos do passado: temporalidade, rastros e vestígios e interfaces entre Comunicação e História**. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart e HERSCHMANN, Micael. Comunicação e História. Interfaces e novas abordagens. Rio de Janeiro: MauadX, 2008.
- BARBOSA, Marialva. **Múltiplas formas de contar uma história**. Alceu (PUCRJ), v. 10, n. 20, p. 25-39, jan./jun. 2010.
- BARBOSA, Marialva ; REGO, ANA REGINA . **Historicidade e Contexto em perspectiva Histórica e Comunicacional**. Revista Famecos (IMPRESSO) , v. 24, p. 26989-26989, 2017.
- BITTELBRUN V.G. **A negra que não está na capa de revista: debates sobre raça e gênero**. Anu. Lit., Florianópolis, v. 21, n. 1, p. 170-187, 2016.
- BECKER, B.; MACHADO, A. **Pantanal: A Reinvenção da Telenovela**. . In: XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom). Natal, 2008.

BERGER, Peter L.; LUKHMANN, Thomas. **A Construção Social da Realidade: tratado de sociologia do conhecimento**. 10ª. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

BELEZA, Fernando. **Das margens do império: Raça, gênero e sexualidade em Recordações d'uma colonial (memórias da Preta Fernanda)**. ellipsis: Journal of the American Portuguese Studies Associationm vl.12, 215-240, 2014.

BORELLI, Sílvia H. S.; PRIOLLI, Gabriel (coords.). **A deusa ferida: por que a Rede Globo não é mais a campeã absoluta de audiência**. São Paulo: Summus, 2000.

CALEIRO, R. C. L.; NASCIMENTO, V. A. . **Chica que manda: história e literatura no mundo das representações de Agripa Vasconcelos**. História & Perspectivas (Online), v. 5, p. 217-253, 2011.

CALLADO, Antonio. **Bem nascido e bem dotado**. Opinião, n. 206, p. 20, 15 out. 1976.

CAMPOS, L. A.; FERES JÚNIOR, J. **“Globo, a gente se vê por aqui?” Diversidade racial nas telenovelas das últimas três décadas (1985 – 2014)**. Plural, [S. l.], v. 23, n. 1, p. 36-52, 2016..

CARVALHO, Francismar. **O conceito de representações coletivas segundo Roger Chartier**. Diálogos - Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História, vol. 9, núm. 1, 2005, pp. 143-165

CHARTIER, Roger. **O mundo como representação**. Estud. av. , São Paulo, v. 5, n. 11, abril 1991.

CHARAUDEAU, Patrick. **A construção da notícia: um mundo filtrado**. In: Discurso das mídias. São Paulo: Contexto, 2006. p. 131-142.

DARNTON, Robert. **O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo. Comentários sobre a sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FERREIRA, Ceíça. **Mães de Santo, Mães de tantos: O feminismo negro e o sagrado no cinema brasileiro**. Seminário Internacional Fazendo Gênero 10 (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2013. ISSN2179-510X

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. 2ed. 5ª reimpressão. São Paulo, Contexto, 2020, 160p.

FLORES, M. B. R. **A política da beleza: nacionalismo, corpo e sexualidade no projeto de padronização brasileira**. Diálogos Latinoamericanos, nº. 1, 2000, pp. 88-109

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970**. 24. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

FRANCFORT, Elmo. **Rede Manchete: aconteceu, virou história**. São Paulo: Imesp, 2008.

FRANÇA, Vera. **O acontecimento e a mídia**. Galaxia (São Paulo, Online), n. 24, p. 10-21, dez. 2012.

FRANCA, V. R. V.; LOPES, S. **Análise do acontecimento: possibilidades metodológicas**. MATRIZES, v. 11, p. 71-87, 2017.

FURTADO, Júnia. **Família e relações de gênero no Tejuco: o caso de Chica da Silva**. Varia História. Belo Horizonte, n.24, p. 33-74. Universidade Federal de Minas Gerais, 2001.

_____. **Chica da Silva: o mito pelo avesso**. LPH Revista de História. Belo Horizonte, n. 12, p.25-43. Universidade Federal de Ouro Preto, 2002.

_____. **Chica da Silva e o contratador de diamantes: o outro lado do mito**. – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GOMES, Itania M. M. . **Constrangimentos históricos para constituição de uma política pública de conservação e acesso ao acervo televisivo no Brasil**. Revista Eco-Pós (Online) , v. 17, p. 1-13, 2014.

GONZALEZ, Lélia. 2020. **A mulher negra no Brasil**. In: Por um Feminismo Afro-Latino-Americano: Ensaios, Intervenções e Diálogos Rio Janeiro: Zahar. 375 pp.

JAKUBASZKO, D. **Cenas de Beto Rockfeller: memórias de 1968, o ano que mudou para sempre o gênero telenovela no Brasil**. Revista Eco-Pós, [S. l.], v. 21, n. 1, p. 152–175, 2018.

JOHNSON, Randal, STAM; Robert. **Brazilian Cinema**. Madison: Ed. Fairleigh Dickinson University Press, p. 216-224, 1982.

KORNIS, M. A. **Uma Memória da História Nacional Recente: As minisséries da Rede Globo**. **Acervo**, v. 16, n. 1, p. 125-142, 9 dez. 2001.

KORNIS, M. A. **Uma história do Brasil nas minisséries da Rede Globo**. In: XX encontro anual da ANPOCS, 1996, Caxambu, 1996.

LIMA, Eduardo Souza. **Xica da Silva: a escrava que virou novela**. Revista Manchete, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2.319, p. 33-44, 14 de setembro. 1996.

LIMA, Solange. **A personagem negra na telenovela brasileira**. REVISTA USP, São Paulo, n.48, p. 88-99, dezembro/fevereiro 2000-2001.

KOSELLECK, R. **Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Contraponto; PUC-Rio, 2006.

MATTOS, Sérgio. **História da televisão brasileira: uma visao econômica, social e política**. Petrópolis: Vozes, 2020.

MEDITSCH, E. **Jornalismo e construção social do acontecimento**. In: BENETTI, M.; FONSECA, V. P. S. (Orgs.). *Jornalismo e acontecimento: mapeamentos críticos*. Florianópolis: Insular, 2010. p. 19-42.

MOUILLAUD, M. **A crítica do acontecimento ou o fato em questão**. In: MOUILLAUD, M.; PORTO, S. D. (Orgs.). *O jornal: da forma ao sentido*. 2. ed. Brasília, DF: Editora da UnB, 2002. p. 49-83.

NWABASIL, Mariana. **Além do que se vê: Xicas da Silva e os signos ideológicos**. In: XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom), São Paulo, 2016.

NWABASIL, Mariana. **Carnaval, carnavalização e discursos de representação negra no Brasil na construção estética e narrativa do filme Xica da Silva**. Revista Transversos. Rio de Janeiro, n. 19, ago. 2020.

PAIVA, Raquel; SODRÉ, Muniz. **Telenovela: uma semiose híbrida**. Revista Galaxia, São Paulo, n. 15, p. 29-38, jun. 2008.

PEREIRA Amílcar Araújo. **“O Mundo Negro”: a constituição do movimento negro contemporâneo no Brasil (1970-1995)**. Dissertação de Mestrado em História. Niterói, 2010.

PRATA, Mario. **Minhas mulheres e meus homens**. 1ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Tradução de Jasna Paravich Sarhan. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

QUÉRÉ, Louis. **A individualização do acontecimento no quadro da experiência pública**. Caleidoscópio, Lisboa, v. 10, p. 13-37, 2011b.

_____. Entre facto e sentido: a dualidade do acontecimento. Trajectos. Revista de Comunicação, Cultura e Educação, Lisboa, n. 6, p. 59-75. Lisboa, 2005.

REYNA, Carlos; EIRAS, Rafael. **Carnavalização e a representatividade equivocada da mulher negra em Xica da Silva**. Revista Teoria e Cultura. v.15 n. 3. dezembro 2020.

RICOEUR, P. **Événement et sens. Raisons**. Pratiques, Paris, n. 2, p. 41-56, 1991.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; GUIMARÃES, Bruno; ANTUNES, Elton. **Linguagem, sentido e contexto: considerações sobre comunicação e história** Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia, vol. 24, núm. 3, setembro-dezembro, 2017.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor. **Televisão e memória: entre testemunhos e confissões**. 1ed. Rio de Janeiro, MauadX, 2020.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart.; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (orgs). **História da televisão no Brasil: do início dos dias de hoje**. São Paulo: Contexto, 2018.

SACRAMENTO, Igor. **A carnavalização na teledramaturgia de Dias Gomes: a presença do realismo grotesco na modernização da telenovela**. Intercom – RBCC São Paulo, v.37, n.1, p. 155-174, jan./jun. 2014.

SACRAMENTO, Igor. **Nos tempos de Dias Gomes: a trajetória de um intelectual comunista nas tramas comunicacionais**. Tese de Doutorado em Comunicação Social. Rio de Janeiro, 2012.

SALOMON, Marlon; CAMPOS, Raquel. **Do mundo como representação à multiplicidade das formas de representação do passado: uma conversa com Roger Chartier**. ist. historiogr. • ouro preto • n. 22 • dezembro, 2016, p. 296-319.

SANTOS, Fernanda Barros dos. **Estado e movimentos sociais negros (1980-2010)**. Tempo e Argumento, Florianópolis, v. 10, n. 25, p. 144 - 182, jul./set. 2018.

SANTOS, João Batista. **O negro representado na Revista Raça Brasil: a estratégia da identidade da mídia étnica**. Dissertação de Mestrado em História. Porto Alegre, 2004.

SANTOS, Joaquim Felício dos. **Memórias do Distrito Diamantino**. Rio de Janeiro: Ed. Typ Americana, cap. XV, 1868.

OLIVEIRA, Diony Maria. **Síndrome de Zilda: propondo uma ferramenta para análise da representação de mulheres negras pela mídia brasileira**. In: Seminário Internacional Fazendo Gênero 8, 2008, Florianópolis. Seminário Internacional Fazendo Gênero 8. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2008. v. 01. p. 01-07.

SOVIK, Liv. **Chica da Silva as Vulto Histórico: Brazilian imaginaries and gender violence**. LETTERATURE D'AMERICA, v. XXXVII, p. 5-22, 2017.

SOUZA, José Carlos. **Gêneros e formatos na televisão brasileira**. São Paulo: Ed. Summus Editorial, 2015

SCHWARCZ, Lília M. **Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociabilidade brasileira**. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

VASCONCELOS, Agripa. **Chica que Manda**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1966

Consultas aos acervos virtuais

APOLINARIO, Sônia. Crise atinge reta final de Xica da Silva. São Paulo, Estado de São Paulo, Telejornal, p. 292. 01/06/1997.

CASTRO, Daniel. “Avancini ressuscita ‘Xica da Silva’ em versão politicamente correto. São Paulo, Folha de S. Paulo, TVFolha, p. 3. 15/09/1996.

CASTRO, Daniel. “Emissora grava nudez proibida”. São Paulo, Folha de S. Paulo, TVFolha, p. 5. 15/09/1996.

CASTRO, Daniel. Polêmica pode levar Taís Araújo à Globo. São Paulo, Folha de S. Paulo, Ilustrada, p. 5. 26/05/1997.

CASTRO, Daniel. “Xica despida perde audiência” 30/11/1996. São Paulo, Folha de S. Paulo, TVFolha, p. 3. 15/09/1996.

CALDAS, Adriana. “Avancini quer sua Xica da Silva”. Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, Caderno B, p. 6, 09/07/1996.

CORRÊA, Elena. “A mais nova Xica da Silva”. Rio de Janeiro, O Globo, Revista da TV, p. 18, 15/09/1996.

CORREA, Elena. Manchete será autuada por cena de nudez. Rio de Janeiro, O Globo, Revista da TV, p. 4.

CORREA, Elena. Taís só quer ficar nua em cena. Rio de Janeiro, O Globo, Revista da TV, p. 19. 24/11/1996

DA MATTA. A hierarquia e o poder dos fracos. Opinião, n. 206, p. 19, 15/10/1976.

DAVID, Liliam. “Dona Beija: a nova paixão do país”. Rio de Janeiro, Revista Manchete, p. 36-42, 05/04/1986.

De volta à ousadia. Rio de Janeiro, Isto É, online. Acesso em 25/01/2022<<
https://www.terra.com.br/istoegente/87/reportagem/tais_araujo2.html>>

DIEGUES, Cacá. Por um cinema popular sem ideologias. Entrevista concedida a Pola Vartuck. O Estado de S. Paulo, São Paulo, p. 16, 31 ago. 1978.

Discriminação. Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, Opinião dos leitores, p. 10. 08/06/1997

“Eu sou meio tinhosa”. Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, TV, p. 27/07/1996.

FREDERICO, Carlos. Abacaxica. Opinião, n. 206, p. 18, 15 out. 1976.

“Guerreira também na ficção”. Rio de Janeiro, O Globo, Revista da TV, p. 17. 21/07/1996.

GUIRES, Airton. Novelas da Manchete. Blog Audiência da TV Mix, Cidade, dia do do post, mês do post. ano do post.

GUEIROS, Pedro Motta. Xica da Silva exige estômago. Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, Caderno B, p. 4. 13/06/1997.

HASENBALG, Carlos. Copiando o senso comum. Opinião, n. 206, p. 19, 15 out. 1976.

JARDIM, “Vera. Afinal, quem é Adamo Angel?”. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, CadernoTV, p. 6. 19/10/1996

LIMA, Eduardo. “Xica da Silva: a escrava que virou novela”. Rio de Janeiro, *Revista Manchete*, v.1, n. 2.319, p. 33-44, 14/09/1996.

NASCIMENTO, Beatriz. A senzala vista da casa grande. *Opinião*, n. 206, p. 20-21, 15/10/1976.

“Pronta para um desafio”. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, Caderno B, p. 6. 23/07/1996.

REIS, Renata. “O Fastasma da teledramaturgia.” Rio de Janeiro, *O Globo*. *Revista da TV*, p. 20. 10/11/1996.

RIGITANO, Cristina. *Manchete* será autuada por nudez em Xica. São Paulo, *Folha de S. Paulo*, *Ilustrada*, p. 4. 28/11/1996

RIGITANO, Cristina; CASTRO, Daniel. Nudez de Xica da Silva fica adiada. São Paulo, *Folha de S. Paulo*, *TV Folha*, p. 6. 24/11/1996.

SALLES, Luízia. “Maitê Proença: uma senhora marquesa”. Rio de Janeiro, *Revista Manchete*, p. 14-17, 01/09/1984.

SOARES, Mônica. As taras de Avancini. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, *Super TV*, p. 3. 08/06/1997.

SOARES, Mônica. Globo quer Xica da Silva. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, Caderno B, p. 6. 29/05/1997.

Tais recusa-se a tirar a roupa. São Paulo, *Estado de São Paulo*, *Telejornal*, p. 302. 25/05/1997

Xica Preciosa. Rio de Janeiro, *O Globo*, *Segundo Caderno*, p. 10. 27/11/1996.

Videografia

Brasil em Cores Vivas. Helena Solberg. (documentário) Rio de Janeiro, 1997.

TV Tiago Leonardo. CENA XICA DA SILVA - Falta de Água: Xica humilha Os Pereiras. Youtube, 20/01/2018. Disponível em: <
<https://www.youtube.com/watch?v=HJw3a3UGqhM>>.

TV Tiago Leonardo. CENA XICA DA SILVA. Tomásia toma banho e conta sua história. Youtube, 18/05/2019. Youtube, 18/05/2019. Disponível em <
<https://www.youtube.com/watch?v=HZK1xB-mdVQ>>.

TV Tiago Leonardo. CENA XICA DA SILVA - O início da Amizade de Xica e José Maria. Youtube, 06/02/2018. Disponível em: <
<https://www.youtube.com/watch?v=tVt9A-PvkjY>>

TV Tiago Leonardo. CENA XICA DA SILVA - Xica manda Jacinto envenenar a água do Tijuco. Youtube, 07/01/2011. Disponível em:<
<https://www.youtube.com/watch?v=Jfakgp6wXv0>>.

TV Tiago Leonardo. CENA XICA DA SILVA. Xica vai ao casamento do Sr Félix (NEGROS NÃO PODIAM ENTRAR NA IGREJA). Youtube, 25/05/2019 Disponível em <
<https://www.youtube.com/watch?v=wZlKMLyHPDA>>.

TV Tiago Leonardo. CENA XICA DA SILVA Xica vira Sinhá. Youtube, 18/03/2019. Disponível < <https://www.youtube.com/watch?v=MRyM9QDq7pM>>.

SCHNEIDER, Bruno. Xica da Silva - Xica impede as mulheres de fecharem a taberna. Youtube, 21/02/2011. Disponível em: <
https://www.youtube.com/watch?v=XhbGuCDHU_E>

Webgrafia

MEMÓRIA GLOBO. **Escrava Isaura.** Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/escrava-isaura/curiosidades.htm> Acesso em: 14 de agosto de 2021

MEMÓRIA GLOBO. **Sinhá Moça.** Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/sinha-moca-1-versao.htm> Acesso em: 14 de agosto de 2021.

SILVA, Fernando de Barros e. **Primeiro capítulo de "Xica da Silva" capricha na caracterização de época,** 1996. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/9/19/ilustrada/20.html> >. Acesso em: 22 de janeiro de 2021.

XAVIER, Nilson. **Beto Rockfeller.** Disponível em <<http://teledramaturgia.com.br/beto-rockfeller/>> Acesso em 30 de janeiro de 2021.

XAVIER, Nilson. **Mandacaru.** Disponível em <<http://teledramaturgia.com.br/mandacaru/>> Acesso em 30 de janeiro. de 2021.

XAVIER, Nilson. **O Rei do Gado.** Disponível em <<http://teledramaturgia.com.br/o-rei-do-gado/>> Acesso em 30 de janeiro de 2021.

XAVIER, Nilson. **Renascer.** Disponível em <<http://teledramaturgia.com.br/renascer/>> Acesso em 30 de janeiro de 2021.

XAVIER, Nilson. **Terra Nostra.** Disponível em < <http://teledramaturgia.com.br/terra-nostra/>> Acesso em 30 de janeiro. de 2021.

XAVIER, Nilson. **Tocaia Grande.** Disponível em < <http://teledramaturgia.com.br/tocaia-grande/>> Acesso em 30 de janeiro. de 2021.

XAVIER, Nilson. **Pantanal.** Disponível em <<http://teledramaturgia.com.br/pantanal/>> Acesso em 30 de janeiro. de 2021.

Jornais e revistas consultados

Acervo da Hemeroteca da Biblioteca Nacional

Folha de São Paulo

Jornal do Brasil

Memória Globo

O Estado de S. Paulo

O Globo

Revista Manchete