

Alegorias de Resistência e Recepção em *Xica da Silva*¹

Richard A. Gordon²

Tradução por Lázaro Barbosa e Mateus da Silva Cardoso

Resumo

Com *Xica da Silva* (1976), o diretor Carlos Diegues renova a maneira pela qual o cinema brasileiro costumava avaliar a identidade nacional através do passado colonial. Este artigo analisa o complexo e mutante tratamento cinematográfico da protagonista. Especificamente, enfoca o processo mediante o qual o diretor tenta definir simbolicamente Xica da Silva.

Palavras-chave: Cinema, Identidade Cultural, Colonialismo

Abstract

In *Xica da Silva* (1976), Carlos Diegues renew the way in which the Brazilian cinema used to evaluate national identity through its colonial past. This article analyses the complex and changing cinematographic role of the protagonist and focus in the process of symbolic definition of Xica da Silva.

Key-words: Cinema, Cultural Identity, Colonialism

Xica da Silva, filme do diretor Carlos Diegues lançado em 1976, representa uma virada na tendência de longa data no cinema brasileiro em reexaminar a nação através das lentes do passado colonial³. O filme se destaca pelo tipo de imagem que oferece como representativo simbólico da nação⁴: *Xica da Silva* ressuscita e reconfigura o apelo

¹ Publicado originalmente como “Allegories of Resistance and Reception in *Xica da Silva*”, *Luso-Brazilian Review*, Madison (WI), v. 42, n. 1, 2005, p. 44-60. Agradecemos ao autor pelas sugestões feitas ao texto traduzido.

² Professor associado do Departamento de Espanhol e Português (Ohio State University).

³ Os filmes brasileiros sobre o período colonial focam-se quase que invariavelmente na identidade nacional, mais do que uma reconstrução histórica precisa em causa própria – a base para algumas críticas de Xica (ver JOHNSON, 1995:217, 222) – a menos que a impressão de exatidão complemente a estratégia do cineasta, como é o caso da versão fílmica de Humberto Mauro de 1937 sobre Pero Vaz de Caminha recontando a chegada do português no Novo Mundo, *Descobrimento do Brasil*. A era cercando o lançamento de *Xica da Silva* viu a produção de inúmeros filmes que revisitavam o Brasil colonial, tais como *Como Era Gostoso o meu Francês* (1971), *Os Inconfidentes* (1972), e *Anchieta, José do Brasil* (1977). Através de *Ganga Zumba* (1963), o próprio Diegues começou a focar na história da população africana do Brasil, uma preocupação que ele manteve com *Xica* e também com *Quilombo* (1984). Em vistas do quinto centenário da chegada de Cabral no Brasil, filmes recentes – por exemplo, *Hans Staden* (1999), *Brava Gente Brasileira* (2000), e *Caramuru, A Invenção do Brasil* (2001) – têm retornado ao potencial maleável de histórias e figuras do período colonial. Ver Gordon (2009) para um estudo comparativo da cinematografia brasileira e mexicana em adaptações de textos coloniais; ver Lourenço (1998) para uma comparação de filmes brasileiros e cubanos que lidam com o tema da escravidão.

⁴ Robert Stam se refere à tradicional, e problemática, exaltação do cinema brasileiro à população indígena em detrimento da exclusão da população africana: “A elite branca de literatos e cineastas brasileiros, em suma, escolhem os exóticos e miticamente conotados índios, símbolos na diferença nacional dos detestados portugueses, sobre o problema mais atual dos negros” (“The white literary and filmmaking elite in Brazil, in sum, chose the exoticized and mythically connoted Indian, symbol of the national

simbólico de uma escrava do Arraial do Tijuco (hoje Diamantina) na província de Minas Gerais do século dezoito e que obteve liberdade, riqueza e proeminência através (sugere o filme) da sedução e proezas sexuais. A figura histórica, Francisca (Xica) da Silva, foi libertada e dotada de poderes políticos por João Fernandes de Oliveira, o homem a quem a Coroa portuguesa deu o direito de extrair diamantes na região⁵. Depois que João Fernandes foi chamado de volta a Portugal, os residentes do Arraial do Tijuco, por razões desconhecidas, tentaram apagar Silva do registro histórico local queimando documentos a ela relacionados (JOHNSON, 1995:217). Ainda assim, a narrativa da ascensão social, sem precedentes, de Xica da Silva sobreviveu e tem sido periodicamente remodelada com diversos fins ao longo dos anos⁶. O filme se vale de diversas fontes na tentativa de transformá-la em um ponto de reflexão sobre o Brasil colonial e contemporâneo, apesar de eivado de problemas e contradições. Eu argumentaria que mesmo essa apresentação inconsistente e controversa da personagem é o que torna o filme capaz de provocar avaliações expressivas e produtivas da nação. De fato, a despeito das tentativas claras de *Xica da Silva* em se utilizar de sua protagonista como uma alegoria nítida e efetiva do Brasil atual e de resistência à opressão, o retrato fracionado e polivalente de Xica no filme, bem como a resistência à interpretação inequívoca, podem representar sua contribuição mais duradoura.

Em uma entrevista concedida a Alex Vianny, o diretor explica sua visão da importância da história do filme e sua protagonista, cuja natureza problemática é reconhecida por Diegues: “[*Xica da Silva*] pode ser visto como um filme sobre a relação do Brasil com os seus colonizadores. [...] [E] o Brasil [...] seria Xica da Silva, com todos os seus defeitos, com todas as suas precariedades, mas uma pessoa extremamente

difference from the detested Portuguese, over the more problematically present black”), cuja história de rebelião permanece ignorada. (STAM, 1997b:340). Diegues, com *Ganga Zumba*, foi um dos pioneiros na mudança da população africana brasileira como destaque simbólico.

⁵ “Dizem que o casal passou 43 anos juntos e tiveram 13 filhos, todos legitimados pelo pai” (“The couple reportedly spent 43 years together and produced 13 children, all legitimized by their father”) (STAM, 1997a:290). Para um estudo detalhado da figura histórica, ver Júnia Ferreira Furtado, *Xica da Silvae o Contratador dos Diamantes: O Outro Lado do Mito* (FURTADO, 2003).

⁶ “As fontes de Diegues são tanto eruditas (*Romanceiro da Inconfidência*, Cecília Meireles) como populares, especificamente o carnaval e os desfiles de samba. Diegues pediu a João Felício dos Santos, o mesmo romancista histórico que escreveu *Ganga Zumba*, para idealizar um roteiro baseado nas lendas populares sobre Xica da Silva” (STAM, 1997a:290). (“Diegues’s sources were both erudite (Cecília Meireles’s *Romanceiro da Inconfidência*) and popular, specifically carnival and the samba pageant. Diegues asked João Felício dos Santos, the same historical novelist who wrote *Ganga Zumba*, to devise a script based on popular legends about Xica da Silva.”)

viva, cheia de potência” (DIEGUES, 1999:453)⁷. *Xica da Silva* tenta investir no que o diretor enxergou como potencial simbólico na personagem homônima e transformá-la em um representativo simbólico de um Brasil colonizado. Em outras palavras, Diegues sugere uma analogia entre as condições de escravidão e colonização. Embora seja óbvio que a população colonial tenha perpetuado o regime de escravidão tanto quanto a Coroa, o cineasta vê Xica como um amálgama imaginário, se não precário, de todas as feições do Brasil setecentista. Em outra entrevista, o diretor estende a analogia de maneira trans-histórica, caracterizando a protagonista como uma alegoria do Brasil de meados da década de 1970: “*Xica da Silva* foi feito durante o período mais difícil do governo militar. Vivíamos em uma situação militar muito difícil, e *Xica* é uma metáfora de sobrevivência” [“*Xica da Silva* was made during the most difficult period of military rule. We lived in a very difficult military situation, and *Xica* is a metaphor about survival”] (DIEGUES, 1986:14)⁸. Ao representar a resistência da protagonista ao colonialismo, o filme tem como esperança criar, para os espectadores do Brasil em 1976, um modelo de resistência a outro sistema de opressão: a ditadura militar brasileira.

De acordo com Diegues, *Xica da Silva* não é um símbolo modelo da nação, mas imperfeito. Não obstante, por vezes o filme conclama os espectadores a acolher seu exemplo. O diretor caracteriza a protagonista de duas formas por vezes fundidas, ou mesmo contraditórias. Na primeira parte do filme, ao retratar Xica obtendo a liberdade, Diegues sustenta uma protagonista que dá corpo a uma libertação individual e interessada em si mesma, mas que em último caso depende e perpetua o sistema escravagista e sua tendência intrínseca em sexualizar as escravas. O diretor qualifica o potencial simbólico desta via inicial de resistência não apenas devido a sua falta de poder inclusivo, mas também por causa da caracterização negativa da protagonista, seus instrumentos sexuais de libertação, e a falta de solidariedade com outros escravos e até mesmo crueldade para com eles. Nesse sentido, *Xica da Silva* pode ser visto como uma

⁷ Rossini lê o filme de tal modo, e adiante explica a alegoria: “Com certeza Xica é o Brasil que no início é colônia explorada (a Xica escrava), depois é elevado à condição de Reino Unido (a Xica amante, que embora escrava, é superior aos outros escravos), e, por fim, país independente (a Xica liberta)” (ROSSINI, 1997).

⁸ Os outros filmes de Diegues sobre a escravatura oferecem comentários alegóricos distintos: *Ganga Zumba*, lançado em 1963, antes da ditadura militar, é um filme sobre “como lutar e usar sua liberdade” (“how to fight and use your freedom”) e *Quilombo*, lançado em 1984, é um filme “sobre a construção da utopia” (“about the building of utopia”) (p. 14).

“metáfora da sobrevivência”; o filme mostra que o rumo da protagonista está condenado ao fracasso em vários sentidos, embora não condene tal rumo por completo. O filme parece endossar, sob certas circunstâncias, quaisquer meios de resistência. A segunda parte do filme se preocupa em transformar Xica em um símbolo brasileiro mais realista e otimista, ainda que, em última instância, incômodo. Em sua tentativa de atenuar alguns dos defeitos da personagem, Diegues busca enquadrar seu ícone imperfeito como um representativo simbólico de uma estratégia mais inclusiva e, conforme o filme deseja nos persuadir, efetiva de resistir à opressão.

Compreensivelmente, vários críticos questionaram a ética no fato de Xica ter sido elencada como símbolo do Brasil⁹. Outros críticos, enquanto reconheciam a “precariedade” simbólica de Xica no filme, encontraram, no entanto, valor na exploração que Diegues fez da nação¹⁰. Embora a versão de Xica da Silva feita pelo

⁹ Robert Stam indica algumas das críticas que foram levantadas por *Xica da Silva*: “Certas análises de feministas e negros ressaltam outros aspectos menos progressistas do filme. Eles assinalam que o poder de Xica é extremamente corporal – consistindo no próprio corpo da escrava e um sem-número de manobras sexuais – em vez de moral ou intelectual. [...] Ela incorpora a fantasia da escrava sexualmente disponível. Ela é usada sexualmente por vários homens brancos – o sargento, seu filho, João Fernandes (todos os quais em algum ponto foram “donos” de Xica) – e parece perfeitamente apreciar; ela aspira apenas encontrar uma melhor classe de senhor / amante. [...] E seu desejo parece obnubilar seu julgamento; sua ‘vertigem’, que a aflige toda vez em que se encontra sexualmente excitada, é neste caso sintoma de sua incapacidade política” (STAM, 1997a: 293-294). (“Certain feminist and black analyses highlight other, less progressive, aspects of the film. They point out that Xica’s power is very much corporeal—consisting of her body itself and unspecified sexual maneuvers—rather than moral or intellectual. [...] [S]he embodies the fantasy of the sexually available slave. She is used sexually by a variety of white men—the sergeant, his son, João Fernandes (all of whom at one point ‘own’ her)—and seems to enjoy it thoroughly; she aspires only to find a better class of owner-lover. [...] [A]nd her desire seems to cloud her judgment; her ‘dizziness,’ which afflicts her whenever she is sexually excited, in this sense, is symptomatic of her political incapacity.”) Roberto Reis sublinha, em termos gerais, o perigo de perpetuar o estereótipo da mulher brasileira sensual, um estereótipo que, muitos diriam, é exemplificado por Xica: “Levanta-se, então, a suspeita de que as exaltadas sensualidade e permissividade sexual brasileira não passariam de mitos mascaradores, a camuflar uma sociedade no fundo desigual, hierárquica, violenta, paternalista, reacionária, avessa às transformações, que enfrenta os conflitos ou de forma conciliatória, ou de modo a ‘levar vantagem’ e canibalisticamente deglutir o outro” (REIS, 2001:58). Para uma discussão adicional de leituras críticas do filme, veja também Johnson (1995:217; 221-222).

¹⁰ Robert Stam, ao mesmo tempo que reconhece os aspectos problemáticos de *Xica da Silva*, argumenta que “o filme também retrata o racismo e a crueldade da escravatura e [...] sua posição é fundamentalmente ao lado dos negros” (STAM, 1997a:294). (“the film also depicts racism and the cruelty of slavery and [...] its sympathies are fundamentally on the side of blacks”) Ele também argumenta que “Xica em muitos níveis é [...] uma personagem engajada. Enquanto oportuno, ela habilidosamente explora um de seus poucos recursos como escrava – seu corpo – com imaginação singular. Dentro de uma variação da modulação feminista da perspectiva carnavalesca, Xica pode ser vista como a ‘mulher desordenada’ ou a ‘mulher no ponto mais elevado’ que erige as convencionais hierarquias sociais” (STAM, 1997a:294). (“Xica on many levels is [...] an engaging character. While opportunistic, she does skillfully exploit one of her few resources as a slave—her body—with singular imagination. Within a feminist-inflected variation of the carnivalesque perspective, Xica can be seen as the ‘disorderly woman’ or the ‘woman on top’ who upends conventional social hierarchies.”). A avaliação de Denize Araújo sobre as táticas que a personagem emprega coincide com a de Stam: “A inversão de posições sociais, dispondo Xica na posição superior, cabe dentro do discurso feminista qual seria Xica não ter medo de

diretor tenha levantado debates acalorados acerca do retrato fílmico da protagonista, ela também gozou de grande popularidade entre os espectadores no Brasil – uma combinação de fatores demandando urgência em estudos posteriores¹¹. Como os críticos já lidaram extensivamente com a questão da ideologia no filme, a contribuição deste estudo repousa, se não em outro lugar, então lado a lado com suas inquietações. Longe de celebrar ou condenar a mensagem do filme, destrincharei o retrato complexo e mutante da protagonista como representativo simbólico do Brasil e da resistência à opressão, e enfocarei no processo através do qual Diegues procura instrumentalizar Xica da Silva em seu comentário social. As páginas seguintes examinarão, especificamente, como o diretor a posiciona enquanto alegoria tanto do Brasil colonial quanto da nação sob a ditadura militar, assim como as formas com que Diegues tenta guiar a interpretação do filme pelo espectador ao alegorizar sua recepção.

A Via da Resistência Limitada em Xica da Silva

Uma das primeiras cenas do filme destaca as tão discutidas façanhas sexuais de Xica, e indica, através do filme, como ela se utilizará desse expediente como forma de exercer influência sobre os demais. A cena se inicia quando José, o filho do proprietário da escrava, se dirige a ela como que a um animal, a partir do que ela deduz que ele quer que façam sexo. Xica se levanta lentamente de seu trabalho, bota as mãos na cintura em sinal de exasperação e se volta em protesto: “Ah, hoje não!” José se aproxima insistindo

mostrar seu corpo e impor sua vontade para iniciar o prazer sexual” (ARAÚJO, 1992:39). (“[T]he inversion of social positions, displaying Xica in the superior position, fits within a feminist discourse in that Xica is not afraid to show her body and to impose her willingness to initiate sexual pleasure.”). Randal Johnson, que também reconhece as características questionáveis de Xica – “Ela se torna, por um breve período, uma pífia e vingativa déspota que opera de forma emocional” (“she does briefly become a petty, vindictive tyrant who functions emotionally”) (JOHNSON, 1995:222) – elogia a abordagem carnavalesca de Xica para ascender socialmente: “Sua ascensão ao poder é precisamente baseada em suas proezas sexuais. Enquanto esta caracterização pode ser sexista sob a luz da ideologia feminista moderna, é também tipicamente carnavalesca, uma vez que o sexo é um elemento fundante no princípio da matéria corporificada” (JOHNSON, 1995:219). (“Her rise to power is based precisely on her sexual prowess. While such a characterization may be sexist in the light of modern feminist ideology, it is also typical of the carnivalesque, since copulation is a major element of the material bodily principle.”).

¹¹ Apenas dois meses e meio após o lançamento, o filme tinha sido visto por cerca de 8 milhões de espectadores (JOHNSON, 1995:216). Carlos Diegues investiu na história do apelo popular de Xica: um dos principais precursores de Xica da Silva foi um desfile de samba em 1962 (ver STAM, 1997a:295). Robert Stam atribui a popularidade do filme ao modo como ele “casa a efervescência carnavalesca com um senso de libertação historicamente construído” (ibidem). A história de Xica da Silva continua a fascinar: em 1996, a Rede Manchete exibiu uma novela que partilha o nome do filme de Diegues.

e, em uma atitude que marca seu poder sobre ela e implica um estupro iminente, rasga fora a blusa da escrava. Xica reage inicialmente com um olhar soberbo de raiva e rebeldia, mas rapidamente demonstra que sua resistência era fingida e sorri, enquanto se encaminha, com um grito de deleite, ao porão da casa passando por uma porta aberta. Este não é, obviamente, o primeiro interlúdio do casal. O som em *off* que o espectador ouve a seguir, enquanto a câmera permanece na casa, virá sinalizando os momentos nos quais Xica planeja modificar sua posição social. José reclama de algo que Xica fez, quando grita “Não, Xica! Xica! Isso, não Xica, Xica!”. Seus apelos chegam a um clímax, como se estivessem sugerindo prazer e dor em um grito ambíguo. A próxima tomada soluciona a implicação mista da reação de José a Xica. Vemos uma Xica de seios desnudos se levantar, enquanto José se reclina com garantida satisfação – uma distinção visual que procura, talvez, sublinhar uma inversão das posições de poder. Logo após a relação sexual, Xica declara a José que anseia por um vestido branco. O filho do proprietário, parando-a antes de ela sair, promete que, quando o pai morrer, irá libertá-la. A tática aparente de Xica aqui, e que ela permanecerá utilizando ao longo do filme, consiste em reconhecer o desejo que desperta nos homens a sua volta e usá-lo a seu favor¹² (10). Xica inverte um paradigma sexual que José começa a incorporar através de sua proposta agressiva, e que Roberto Reis descreve com aptidão: “de acordo com os valores patriarcais e masculinos ainda vigentes no imaginário brasileiro, a mulher deve ser ‘comida’, mas o homem não: o homem que é ‘comido’ é visto como afeminado, contradizendo a imagem máscula que deve realizar” (REIS, 1995:53). Talvez o filme sugira, através dos gritos de José, que o ato misterioso de Xica representa uma inversão excitante, embora emasculadora, dos papéis sexuais, que parece refletir o amplo argumento de Reis. De todo modo, a cena retrata Xica exercendo poder a partir de uma posição de fraqueza. Ela parece assumir o controle e até devorar o parceiro durante o ato sexual, se bem que ainda opere no interior de um contexto social que a visualiza primeiramente em termos sexuais. Ela não subverte esse sistema ou o modifica, mas tira proveito dele. Diegues apresenta um caso de resistência individual à

¹² A beleza irresistível de Xica da Silva, bem como sua sexualidade hiperbólica, tão vitais para o retrato que Diegues traça da personagem, representam um desvio calculado daquilo que é sabido a respeito da figura histórica. Em uma nota, Miriam de Souza Rossini lembra que “Ela é descrita, por relatos antigos, como alta, corpulenta e feia” (ROSSINI, 1997). A Xica de Diegues sofre uma transformação física semelhante à Catarina de Erauso feita por Emilio Gómez Muriel em um filme mexicano da *época de oro* estrelando María Félix, *La monja alférez* (1944), que também procura oferecer ao público um ícone nacional mais tentadora ao embelezar sua aparência.

servidão por meios disponíveis. A utilidade potencial das habilidades sexuais incitadoras, ainda que pavorosas, assim como o modo como o diretor reforça sua consumação na tela através de orientação sonora e visual, antecipa o processo em execução na cena para a qual me volto agora.

Logo após a interação de Xica e José, ela faz escárnio dos avanços (“Faz aquilo, faz!”) de seu dono, primeiro-sargento do Arraial do Tijuco, pois ele julga impossível o interesse dela em encontrar “bem de perto” o empreiteiro, João Fernandes, que havia acabado de chegar. A conversa com o proprietário e a cena em seguida demonstram o esforço premeditado e consciente de Xica em melhorar seu *status* social. Contra a insistência do sargento, Xica aparece no escritório do empreiteiro, que está lotado de membros importantes da sociedade local. A requintada personagem irrompe ali, e imediatamente domina a atenção do grupo, piscando o olho continuamente – de maneira nervosa, talvez – para João Fernandes. Ela afirma que há alguma razão urgente para sua presença na sala e deixa escapar, em seus comentários, alusões a certas coisas que faz e que o proprietário adora, capturando o interesse da multidão, em particular João Fernandes. Enquanto fala, desta vez dançando alegremente ao mesmo tempo em que descreve as coisas que sabe fazer bem (por exemplo, dançar, cantar, fazer massagens), o diretor dispõe Xica no centro da tela, a qual encara a câmera (e João Fernandes) em plano médio. O mesmo plano situa João Fernandes próximo ao extremo direito da tela, de costas para a câmera. O espectador compartilha a perspectiva do personagem e vê Xica ao longo da linha de visão dele, até que o filme corta para o *close-up* de sua reação interessada e sorridente às palavras dela. Através desta composição, o diretor encoraja, de maneira voyeurística, o espectador a imitar a contemplação que João Fernandes tem de Xica, ou mesmo a compartilhar sua fixação cativada inicialmente. Descrevo a orientação visual dessa tomada porque o seu ápice na seqüência reverte, de modo significativo, a disposição dos personagens, e conseqüentemente as implicações da cena.

Após um escravo escoltar Xica para fora da sala e João Fernandes permitir que ela permaneça, Xica acompanha o olhar do empreiteiro por um longo momento diante da multidão fascinada. Ora séria, ora sorrindo, mas sempre silenciosa, a escrava começa a se dirigir diretamente a João Fernandes. Tendo fechado a tomada para documentar a possível despedida de Xica e sua interação visual com João Fernandes, a câmera a exhibe mais uma vez a perspectiva de João, desta vez em uma série de *close-ups* seguidos da

escrava. Xica insiste que o atual proprietário bata nela, e se refere a seguir a cada local no corpo que sofreu abuso. Com um sorriso sedutor, Xica tira a roupa de sobre as áreas que menciona, a câmera seguindo suas palavras, com foco em cada fragmento sucessivo de seu corpo. Ela logo deixa os seios expostos – um sinal, sugerido pela cena anterior com José, de seu esforço em deslocar, embora ligeiramente, a dinâmica de poder através do sexo – e, finalmente, exclama que o corpo inteiro arde em chamas, largando as peças de roupa restantes no chão. Durante a cena anterior com José, Xica, ao tirar a roupa de forma agressiva, antecipa a apropriação calculada de sua objetificação. Porém, Xica aumenta aqui o controle do discurso que João Fernandes ecoa através do olhar ao acioná-lo. Longe de testemunhar o desenvolvimento da dominação, o espectador vê a apropriação narrativa que Xica faz da estória do abuso sobre ela e, por extensão, da ideologia que esse abuso assinala.

No momento em que Xica se despe, o diretor recompõe a cena. Na tomada subsequente, Diegues desloca a protagonista mais uma vez para o centro, como na tomada anterior que descrevi, e situa João Fernandes no extremo direito da tela. No entanto, o espectador compartilha agora o ponto de vista da escrava, e olha ao longo de sua linha de visão. De costas para a câmera e nua de frente para o empreiteiro em uma postura orgulhosa de desafio, Xica ocupa um espaço na tela maior do que João Fernandes, que se posiciona mais distante, aparecendo então menor. A atitude da protagonista visa cativar João Fernandes para que a compre, o que levará, em troca, a que ele a liberte e a enriqueça. Tal fim é, obviamente, seu plano desde o início. Diegues reforça a empreitada bem-sucedida de Xica em direção ao poder, a quase inversão de sua situação social, através de uma inversão análoga na configuração visual do plano, no qual Xica conduz a contemplação do espectador. Enquanto ela era, anteriormente na cena, meramente um objeto de observação da câmera, a essa altura ela mesma direciona a atenção da câmera. Além disso, o tamanho dos personagens na tela complementa a inversão. Mesmo quando a câmera, subsequente, gira ao redor de Xica, esta resiste à objetificação e determina a interpretação de suas ações por meio do sorriso desinibido e triunfante. Durante a cena compartilhada com José, Xica investe no desejo e assume o controle de sua sexualização a fim de ganhar vantagem. Diegues distribui a seguir a atenção da câmera entre o olhar confiante e malicioso de Xica e o estupor hipnotizado e submetido de João Fernandes.

Privilegiando, em primeiro lugar, a perspectiva de João Fernandes, Diegues estimula os espectadores a se identificarem com o personagem. A composição do plano inicial visa nos conduzir à experimentação do apelo de Xica a partir da visão de João Fernandes, promovendo um contraste com a composição seguinte, inversa. O segundo plano pretende, ao que parece, despertar os espectadores de seu transe indireto e desvelar o desejo objetificador de João Fernandes, que Xica ainda não havia remodelado. O modo como o diretor constrói a atitude desafiadora da protagonista e a transformação do desejo do empreiteiro começa a promover uma interpretação particular da personagem, na qual Xica se destaca como símbolo de uma resistência e libertação individual bem-sucedidas. Se era essa a intenção de Diegues ou não, a seqüência que descrevi representa a exposição de um desafio limitado à dinâmica do poder entre senhor e escravo na colônia, o que pode ser comparado ao olhar igualmente estranho com o qual as forças coloniais contemplavam as populações indígenas das Américas. Tal semelhança pode ampliar as implicações do filme com respeito a seu comentário sobre a identidade nacional, pois ajuda a trazer a população africana no Brasil a um campo crítico anteriormente ocupado em grande parte, ao menos no filme, por índios brasileiros – uma inferência crucial, visto que o cinema brasileiro, historicamente, havia voltado um olhar cego para a maciça população africana no país (STAM, 1997b:340).

A tomada anterior destacando a perspectiva de João Fernandes aproxima as representações tradicionais de um encontro entre colono e nativo. A dinâmica em questão é exemplificada pela tão discutida gravura de Jan van der Straet feito no século XVI, “América”, que retrata Américo Vespúcio no momento do primeiro contato fascinado com um continente encantador e feminizado. Como explica Margarita Zamora:

[Esta cena] se tornou um emblema do Descobrimento: a mulher reclinada, desnuda em uma paisagem luxuriosa do Novo Mundo, saudando o europeu que se posta na beira da praia diante dela. [...] [É] apenas uma de uma longa série de representações gráficas e visuais do Descobrimento como um encontro erótico entre um homem europeu completamente vestido e uma mulher ameríndia nua, uma imagem que se estabeleceu firmemente no imaginário cultural do Ocidente por um tempo considerável. [...] Na descrição pictográfica de van der Straet,

as mãos do europeu, como se pode notar, são completas. As mãos da índia, em contraste, são notavelmente vazias, e sua mão direita está erguida em direção a ele em um gesto ambigualmente suspenso entre saudação e convite. [...] A ‘América’ lhe oferece seu corpo despido e reclinado; as mãos vazias mostram que ela não tem nada mais a oferecer (ZAMORA, 1993:152)¹³.

Na segunda tomada do encontro entre João Fernandes e Xica, pode-se ver Diegues emular e retrabalhar essa espécie arquetípica e sexualizada de cena do encontro. Embora nua, Xica se mostra evidentemente maior do que o empreiteiro. Além do mais, ela oferece o corpo – um de seus únicos recursos – a um homem vestido, mas redefine a implicação do gesto ao determinar o resultado de sua sexualidade auto-estilizada. E enquanto suas mãos se encontram, da mesma forma, vazias, ela mostra poder e rebeldia mais do que um gesto de saudação e convite. Estende os braços afastados do corpo, com as palmas diante de João Fernandes, como que incitando-o a desafiá-la. Ironicamente, a nudez de Xica na segunda tomada tanto remete à cena do encontro em van der Straet quanto confunde as implicações da pintura. Pois é nesse momento que Xica dá de ombros a seu papel de objeto e começa a guiar o olhar contemplativo do espectador. Suas atitudes e a cumplicidade da câmera podem, dessa forma, ser vistas como uma atitude de contestação ao colonialismo, um movimento que incrementa a prevalência da protagonista.

Por outro lado, a trilha sonora que acompanha essas tomadas sugere em parte uma alternativa para interpretar o papel simbólico exercido por Xica. Assim como o diretor dependeu largamente do som na cena com José a fim de demarcar a influência que Xica exerce sexualmente, Diegues utiliza a música no início do filme para incrementar sua explicação. De fato, o cineasta prepara previamente o espectador para “ler” a música de forma política durante a primeira cena do filme. Em sua jornada em direção ao Arraial do Tijuco, João Fernandes se depara com vários músicos pela estrada e se detém para acompanhá-los com sua própria flauta. Um deles comenta, próximo à

¹³ “[This scene] has become an emblem of the Discovery: the reclining woman, nude in a luxuriant New World landscape, greeting the European man who stands on the shoreline before her. [...] [I]t is just one in a long series of graphic and verbal representations of the Discovery as an erotic encounter between a fully clothed European male and a naked Amerindian female, an image that has been firmly established in the Western cultural imagination for quite some time. [...] In Van der Straet’s depiction, the European’s hands, as noted, are full. The Indian woman’s hands, in contrast, are notably empty, and her right hand is held out toward him in a gesture ambiguously suspended between greeting and invitation. [...] ‘America’ offers him her unclothed and recumbent body; her empty hands show she has nothing else to offer.”

câmera e de face erguida, que os artistas (aqui, músicos) deveriam se manter longe da política. Com um olhar de cumplicidade para a audiência, Diegues expõe, por conseguinte, as intenções políticas inerentes ao filme, assim como os perigos implícitos em se fazer tal filme sob a ditadura militar, que estava no poder quando foi produzido. De fato, a música permanece central e preserva as conotações políticas na cena de inversão descrita acima. Após Xica se despir, uma explosão de música popular brasileira – uma canção de Jorge Ben Jor que leva o mesmo título do filme – destaca o choque e o escândalo que o espectador vê em diversos rostos no plano de fundo, enquanto a câmera se movimenta ao redor de Xica¹⁴. Em um filme que apresentou ao espectador, até aqui, apenas músicas de época tocadas e cantadas pelos personagens (com exceção da música de abertura), o embalo oriundo dos anos setenta subjacente à sexualização de Xica, marcando a sedução vitoriosa sobre João Fernandes, conecta a narrativa arrastando-a até o presente. Aqui, *Xica da Silva* desvela explicitamente sua natureza alegórica com uma referência intertextual à MPB¹⁵: a canção convida o espectador a associar a história de Xica às lutas de uma nação que, em 1976, ainda vivia sob a ditadura. Nesta cena, o filme conduz o olhar do espectador com o intuito de expor um sistema de subjugação e oferece, através da apropriação que Xica faz das regras desse sistema, um exemplo de via de resistência ou, como afirma Diegues, de sobrevivência. Até onde a exibição, construída pelo diretor, das perspectivas dos diversos personagens sugere nossa interpretação desta cena, essa interpretação sugerida pode servir de exemplo de como ler a realidade política brasileira em meados de 1970.

Reorganizando a significação de Xica da Silva

Embora a significância de Xica como símbolo do Brasil e da libertação se comporte de maneira fluida, sua ascensão ao poder, que é pontuada pela prefiguração de

¹⁴ Robert Stam escreve sobre a música nesta cena: “Mesmo a canção tema a sexualiza; a repetição ambígua e compassada de Jorge Ben Jor (‘Xica dá, Xica dá, Xica dá’) sugere em português que ‘Xica dá’, isto é, transa” (STAM, 1997a:294). (“Even the theme song sexualizes her; Jorge Ben Jor’s punning and stressed repetition (‘Xica dá, Xica dá, Xica dá’) suggests in Portuguese that ‘Xica gives out,’ that is, fucks.”)

¹⁵ Rossini ressalta que *Xica da Silva*, embora não tão alegórico explícita e politicamente quanto filmes anteriores do Cinema Novo, também representa um ataque à opressão contemporânea, perpetrada pela ditadura militar: “se as referências à ditadura estão mais diluídas, a própria escolha do tema já é um indicativo da postura do autor: retratar a história de uma negra escrava que quer se tornar livre” (ROSSINI, 1997).

sua queda, permanece ao longo de grande parte do filme¹⁶. O filme prenuncia, através de seu primeiro encontro sexual com João Fernandes, o momento em que a jornada de ascensão de Xica se torna solidamente determinada. Como no caso da cena anterior com José, o filho de seu antigo proprietário, o espectador ouve a intensa reclamação do senhor: “Isso não! Xica! Xica!! Xica!!! Aaaaaah!!!” A condição de Xica melhorou, é o que o filme logo indica com sua aceitação de um novo vestido branco e sua exibição em uma refeição formal frente à frente com João Fernandes, para consternação dos escravos da casa. Uma das serventes, forçada por João Fernandes a servir Xica, derruba sopa nela. Xica então bate na mulher e a força a limpar seu vestido. Talvez ironicamente, a canção tema de Jorge Ben começa a tocar enquanto a escrava humilhada (e agora intimidada) começa a limpar o vestido. A música mais uma vez corresponde ao momento em que Xica exerce influência sobre outros a fim de tomar o controle sobre sua situação social, mas isso reafirma as implicações de sua trajetória ao poder. Ao ressaltar sua crueldade, Diegues rapidamente diminui o valor potencial de Xica enquanto símbolo de liberdade. A antiga escrava, principalmente no início, não demonstra nenhuma solidariedade em relação aos escravos com que entra em contato. De fato, uma vez que detém um pouco de poder, ela evita não apenas debilitar o sistema que a apóia; ela também perpetua a opressão através de seu próprio tratamento cruel com os escravos – aspectos do seu comportamento por meio dos quais o diretor claramente procura representar da natureza “precária” do Brasil¹⁷.

Quando a queda da protagonista se torna iminente, o diretor começa a preparar Xica para a revisão definitiva do valor simbólico da escrava no filme. Diegues modela uma reavaliação da protagonista para os espectadores brasileiros através de uma mudança em como ela é “lida” pelos escravos. Não apenas eles representam em geral uma audiência no interior do filme, mas, seguindo essa leitura alegórica de *Xica da Silva*, os escravos agem como dublês específicos para os brasileiros modernos que vivem também sob um sistema opressivo. Talvez para reanimar a decadente simpatia

¹⁶ Como observa Denize Araújo, a mudança do status social almejado por Xica representa somente “uma inversão aparente dos papéis entre senhor e escravo” (“an apparent reversal of master-slave roles”) (ARAÚJO, 1992:37) Ela prossegue escrevendo que “Xica (...) nunca controla realmente o poder; a ela é permitido gozar de certos privilégios, mas somente dentro dos limites impostos pelo dominador” (“Xica [...] never truly controls power; she is allowed to enjoy certain privileges, but only within the limits imposed by the dominant”) (ARAÚJO, 1992:40).

¹⁷ Para argumentos semelhantes, ver Stam (1997a:291) e Araújo (1992:39).

que o espectador certamente sentiria por ela a esta altura do filme, Diegues remolda Xica exibindo a decrescente rejeição a ela por parte dos escravos sugerindo sua nova, mesmo que limitada, solidariedade com eles. Ela também demonstra uma renovada apreciação e ligação com a cultura africana. Após insistir que João Fernandes lhe conceda liberdade, um pedido aceito por ele, o casal faz sexo. Os escravos que estão por perto ouvem através das portas abertas os gritos de João Fernandes enquanto Xica realiza seus misteriosos atos. Em contraste com a experiência do espectador nas explorações sexuais sofridas por Xica anteriormente, neste caso outros personagens do filme modelam o processo de recepção à semelhança do espectador. Suas reações guiam alegoricamente a leitura da cena. Significativamente, os escravos celebram a obtenção de liberdade de Xica. Enquanto os escravos anteriormente se ressentiam da escrava, agora parecem restabelecer a visão de Xica enquanto símbolo de uma liberdade potencial. Ademais, a reaparição da canção tema de Xica na cena de sexo/libertação não apenas destaca o crescimento do *status* da protagonista, mas auxilia na redefinição favorável de sua ascensão já que a canção coincide com a celebração dos escravos. Em uma cena complementar que acontece logo depois, um grupo de escravos adula Xica acompanhando-a com tambores africanos enquanto um homem europeu pinta um quadro dela. O filme retrata aqui a culminância desta primeira fase da vocação simbólica de Xica da Silva: os espectadores vêem uma protagonista dominante e ao mesmo tempo popular que eleva a cultura africana em sua esfera de poder. Contudo, o potencial deste modelo de independência cultural e material rapidamente se dissipa.

Porque ela nunca havia visto o mar, em certo momento Xica convence João Fernandes a construir um grande veleiro para ela. Em um gesto que indica aliança com os escravos e uma inversão mais generalizada dos papéis raciais, Xica insiste que apenas aos negros (escravos) seja permitido o uso do navio para diversão; reciprocamente, a protagonista consente com a presença de brancos, mas apenas se forem serventes e músicos. Durante a viagem inaugural, enquanto os escravos descansam e regozijam-se, Xica permanece preocupada. Finalmente ela ordena que voltem à costa, pois João Fernandes precisa dela: um emissário da Coroa chega disposto a dar uma avaliação negativa ao senhor de escravos e ordená-lo a voltar para Portugal. Com a queda de João Fernandes em vista, Xica abandona sua pretensiosa, porém efetivamente vazia indicação de solidariedade no intuito de provar sua lealdade à fonte de seu luxo. Ela tira proveito da cultura africana com um fim egoísta. A última, e ainda

assim individualista jogada de poder de Xica é oferecer um banquete e um baile africano ao inspetor para seduzi-lo e por conseguinte ajudar seu amante a manter o poder. Ao passo que Xica parecia antes rejeitar a cultura afro-brasileira, agora a combina com seu já comprovado encantamento sexual com fins de exercer poder. Enquanto o inspetor descansa por trás de uma grande exibição de pratos, Xica surge com os seios desnudos e acompanhada por um grupo de mulheres, todas dançando ritmos africanos. O sedutor espetáculo atinge o seu objetivo: o inspetor grunhe como um porco e cacareja como uma galinha enquanto João Fernandes e Xica se divertem. Contudo o estratagem de Xica se mostra ineficaz, tanto em termos de salvar João Fernandes, como também de adotar verdadeiramente a cultura africana. Como Robert Stam argumenta:

Toda essa afirmação é comprometida pela ambigüidade. Todas as homenagens à cultura afro-brasileira – o samba, a dança, a feijoada que dominam a estéril aristocracia portuguesa – sugerem que a cultura afro-brasileira é hegemônica no Brasil. [...] A armadilha em tudo isso é o que Michael Hanchard chama de “culturalismo”, a confiança de que a cultura em si mesma pode efetuar mudança social. [...] Se a alma do Brasil é negra, sua estrutura de poder é branca (STAM, 1997a, p. 296).

Justamente quando uma reformulação mais complacente dos papéis de Xica parece haver implodido, a manhã seguinte torna complicada sua representação. Quando Xica acorda no local do banquete cercada por escravas, uma das mulheres canta para ela a sensual canção tema de Jorge Ben, que começa, “Xica dá, Xica dá, Xica dá, Xica da Silva”.¹⁸ A surpreendente transposição da música moderna para o universo do filme reforça a ligação entre a representação de Xica e o momento presente no qual o filme foi lançado. Além disso, a canção tema – que sempre comemorou e exaltou a ascendência ao poder da protagonista – é cantada por uma das escravas. A fonte da canção sugere os sentimentos de solidariedade das escravas para com Xica e, ao que parece, o perdão tácito das táticas da protagonista. O espectador sabe que os sentimentos dos escravos não são recíprocos, ou pelo menos de alguma forma comprometidos por parte de Xica. Fica claro que a fidelidade de Xica tem sido fundamentalmente direcionada a João Fernandes, fonte de seu próprio poder. Contudo, por causa da nova atitude dos escravos

¹⁸ Ver nota 11.

em relação a Xica e a aliança limitada (ainda que egoísta) que a protagonista parece demonstrar com seus companheiros escravos e a cultura africana, o filme dá passos em direção à redefinição da protagonista conduzindo o espectador a uma interpretação sobre ela a fim de deslocar Xica, ao que parece, para uma encarnação simbólica renovada e (esta é a esperança do filme) convincente na última cena.

A queda do poder de Xica, que mais na frente assinala seu potencial como símbolo de alforria isolada, precipita sua redefinição. Logo após a primeira sedução de Xica por João Fernandes, torna-se aparente – e um dos personagens inclusive declara isso – que existem muitas pessoas que a desprezam e que se sentem irritadas por sua ousada ascensão social em relação a seu *status* antigo. Além do mais, o cineasta acentua os limites da influência de Xica quando ela é proibida de entrar na principal igreja da cidade, apesar de seu *status* de mulher livre, de sua riqueza, e sua conexão com João Fernandes. No final é a derrota de João Fernandes que detona a sua própria, uma situação inevitável à qual Xica se refere mais tarde, na conclusão do filme: a escrava salienta que, sem João Fernandes, Xica da Silva não existe. Ao fim do filme, um representante do governo lê uma carta do Rei acusando João Fernandes de abuso de poder e escândalo e ordena o seu retorno a Portugal. Xica, agora modestamente vestida de preto, o que contrasta com seu figurino branco da época em que entrava nas esferas do poder, pede para que seu amante fique. Contudo ele se recusa a desobedecer uma ordem direta do rei e subseqüentemente vai embora, deixando Xica chore desolada. Imediatamente depois da partida de João Fernandes, os residentes brancos e poderosos de Arraial do Tijuco se voltam contra Xica, insultando-a e rindo. Derrotada, ela sai cambaleando seguida por crianças a zombarem dela. Sua queda do poder pode sugerir que a possibilidade de mobilidade social que ela encarnou – e que aparentemente começou a inspirar os escravos, os quais eu tenho lido e entendido como proto-espectadores – foi, se não ilusória, no máximo efêmera. A mudança final de sua ascensão auto-centrada destaca a falta de comprometimento de Xica com uma ampla transformação social – uma eventualidade que parece sugerir que mesmo seu retorno à cultura afro-brasileira é insuficiente para redimir sua jornada corrupta e individualista para a libertação. No entanto, ao mesmo tempo em que o filme anula, de forma conclusiva, a estratégia egoísta inicial de Xica, a condenação estrondosa da ex-escrava pelos cidadãos brancos e retratados negativamente – provocada por uma delirante e insuportável loira da alta sociedade do Arraial do Tijuco (Hortênsia) – reforça a

simpatia por Xica que o filme havia tentado inspirar entre os espectadores através da acolhida da personagem pelos escravos. Se estes representam um Brasil sofrendo as injustiças de uma ditadura militar, Hortênsia e os outros – que se distinguem claramente dos Inconfidentes, brancos porém resistentes [ao regime português] – seriam a alegoria de um setor na população brasileira em meados dos anos 1970 e que conspirava com o regime militar ou o apoiava através da inércia. Aqui o filme culmina em sua tentativa de renovar a viabilidade simbólica de Xica. Desde o começo, o filme a estabelece como uma alegoria essencialmente imperfeita da nação e da resistência. Enquanto o filme esboça um fechamento, seu potencial simbólico (agora indefinido) imerge dentro da proposta de que os espectadores simpatizem com Xica da Silva.

A menção do amor no final do discurso de José provoca um feitiço em Xica, ela começa a persegui-lo, e depois de seus inúteis protestos eles alegremente se retiram para fazer sexo. É importante ressaltar que enquanto o ato sexual começa, a música tema de celebração de Jorge Ben retorna, mas dessa vez marcando ascensão por uma jornada diferente e, de acordo com o filme, superior¹⁹. Diegues interpreta o final do filme: “O final é uma síntese: o Brasil só vai mudar no dia em que o povo, como (sic) todo o seu potencial revolucionário, se juntar com o revolucionário [...], ou seja: talvez pareça ingênuo, hoje, mas a união do intelectual com o povo é que produz a verdadeira revolução” (DIEGUES, 1999:454). O processo que Diegues descreve ecoa um aspecto de uma polêmica tardia dentro do Cinema Novo, que argumentava por uma produção de um cinema intelectual que atraísse as massas – um objetivo que o filme de Diegues, baseado em sua imensa bilheteria inicial, conseguiu realizar, e que é alegorizada pela relação entre José e Xica²⁰. O evidente sucesso do relacionamento entre os protagonistas sugere ao espectador a efetividade do projeto do filme e, por extensão, uma estratégia de resistência que depende da união dos intelectuais com as massas²¹. Através do

¹⁹ Denize Araújo adverte contra uma leitura redutora da cena final: “A voz mais evidente é a do poder sexual, uma voz que sustenta as interpretações mais errôneas daqueles espectadores que enxergam de modo imaturo a escravidão em termos irônicos ou acreditam na facilidade da liberdade por meio do amor” (ARAÚJO, 1992:38). (“The most evident voice is that of sexual power, a voice that gives rise to the most erroneous interpretations by those viewers who jejunely view slavery in ironical terms or believe in the facility of liberty through love”).

²⁰ Para uma discussão de seus motivos para produzir cinema popular, ver Diegues (1999:453-454). Ver Miriam Rossini para um esclarecimento do contexto que suscitou a tentativa, entre certos diretores do Cinema Novo, de produzir cinema popular.

²¹ Randal Johnson escreve acerca desta cena: “A ligação entre José e Xica pretende demonstrar que a ‘vitalidade mágica’ da escrava por si só não basta; tal vitalidade precisa ser associada à política

aparentemente feliz caso do par, o filme enfatiza a ligação do popular (Xica) e do intelectual (José, o inconfidente), e argumenta que aquela união não apenas encarna melhor um Brasil multirracial, mas também um Brasil que resista à opressão de maneira mais efetiva.

Xica mais uma vez se utiliza de sua famosa e dolorosa capacidade sedutora, mas dessa vez suas ações parecem resultar de um desejo sem interesses e não da esperança de conquistar poder. Além disso, através do retorno da música tema, Diegues tenta conclusivamente rever e trazer ao presente o valor simbólico de Xica. O filme condiciona os espectadores a associarem a música com os estratagemas bem sucedidos da personagem para controlar seu destino. Ao marcar este momento com a mesma música, o cineasta indica que a Xica reformulada começou novamente sua ascensão, mas desta vez através de um caminho que parece prometer uma libertação coletiva e não meramente pessoal. Diegues então completa sua tentativa de reler Xica da Silva como símbolo de resistência. Não obstante, a viabilidade do comentário final do diretor cai por terra sob uma análise detalhada. Como afirmei antes, Xica completa um ciclo, retornando ao filho de seu antigo senhor. Um espectador sensato pode inferir uma implicação involuntária dessa volta: após uma excursão fracassada para a liberdade, a abatida escrava tem como única opção retornar ao espaço de sua subjugação inicial. A celebrada união de José e Xica também rememora e perpetua o mito brasileiro de uma sociedade fundada em uma feliz mestiçagem²². E finalmente a alegórica união de José e Xica, além de propor a jornada de resistência a sistemas opressivos, incluindo a ditadura militar, é em última análise falha em sua sugestão paternalista de que pessoas negras comuns devem ser guiadas pela elite branca²³. Pois a idéia de oposição ao injusto sistema social do Brasil colônia não vem da Xica oprimida, mas sim de José – uma figura que, apesar de suas inclinações revolucionárias, apreciou os mesmos privilégios que o sistema brasileiro confere à população branca.

revolucionária, a qual não apenas causa revolta às pessoas (como faz Xica) mas também contra as instituições opressoras e mistificadores no poder colonial” (JOHNSON, 1995:222–223). (“The link between José and Xica is meant to show that Xica’s ‘magic vitality’ alone is not enough; such vitality must be linked to the politics of revolution, which revolts not against people, as does Xica, but against the oppressive and mystifying institutions of colonial rule.”)

²² A noção de harmonia social resultante do hibridismo racial no Brasil foi formulada de maneira mais famosa com respeito à relação entre o senhor e o escravo pelo sociólogo Gilberto Freyre em *Casa Grande e Senzala* (1993).

²³ Para uma análise similar, ver STAM (1997a: 292).

A tentativa de Diegues de articular simbolicamente e guiar as interpretações das estratégias de resistência coloca *Xica da Silva* em uma tradição cinematográfica brasileira que transforma histórias e figuras do período colonial em veículos para o comentário da identidade nacional no presente. *Xica da Silva* postula um duplo valor simbólico da protagonista, ainda que às vezes contraditório e frequentemente problemático, conforme vimos. Por um lado, Xica representa o escravo que alcança liberdade pessoal através da estratégia, astúcia e desenvoltura. No início, Diegues retrata um Brasil “defeituoso” e “precário” através de Xica, ainda que às vezes ele pareça também celebrar ou condizer com esse exemplo de improvável e isolada liberdade como uma abordagem de sobrevivência sob um regime opressivo, quer seja uma sociedade colonial escravagista ou, por analogia, uma ditadura militar. Por outro lado, a relação dela com José sugere que a repressão (colonial ou militar) deve ser efetivamente resistida, e que isto deve acontecer através da união da inteligência com o poder popular, ou pelo menos através de alguma forma de resistência colaborativa. A natureza problemática da personagem se arrisca a comprometer seu *status* de representante simbólico do povo brasileiro. Contudo, vemos que enquanto o sucesso de Xica como amplo símbolo de resistência pode ser imperfeito, o retrato que Diegues faz dela se mantém suficientemente complexo para dar vazão a interpretações diversas e ainda valiosas. De fato, talvez seja toda essa complexidade, essa recusa a reduzir a protagonista a uma única dimensão e que inspira debates é que representa a principal contribuição de *Xica da Silva*. Apesar dos problemas (intencionais e não intencionais) do filme, Carlos Diegues estimula uma contínua e preocupada reconsideração do Brasil, quer o espectador leia a favor ou contra a construção do filme: isto é, quer nós adotemos ou interroguemos criticamente as estratégias através das quais o diretor constrói sua alegoria de resistência, Xica da Silva.

Referências

ARAÚJO, Denize Correa. “The Spheres of Power in *Xica da Silva*.” *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, v. 46, n. 1–2, Pullman (WA), 1992, p. 37–43.

DIEGUES, Carlos, dir. *Xica da Silva*. 1976.

DIEGUES, Carlos. Entrevista concedida a Alex Vianny. *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p. 425–479.

———. “Choosing Between Legend and History”. Entrevista concedida a Coco Fusco. *Cineaste*, v. 15, n. 1, Nova York, 1986, p. 12–14.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 18 ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1977.

FURTADO, Júnia Ferreira. *Chica da Silva e o Contratador dos Diamantes: O outro Lado do Mito*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

GORDON, Richard A. *Cannibalizing the Colony: Cinematic Adaptations of Colonial Literature in Mexico and Brazil*. West Lafayette, Purdue UP, 2009.

JOHNSON, Randal. Carnavalesque Celebration in *Xica da Silva*. In: JOHNSON, Randal e STAM, Robert (orgs). *Brazilian Cinema*. New York, Columbia University Press, 1995, p. 216–224.

LOURENÇO, Cileine I. *Negotiating Africanness in National Identity: Studies in Brazilian and Cuban Cinema*. Tese de doutorado, Ohio State University, Columbus, 1998.

REIS, Roberto. *Por sobre os ombros: leituras do discurso cultural brasileiro*. Rio de Janeiro, Ed. da UERJ, 1995.

ROSSINI, Miriam de Souza. “Xica da Silva e a luta simbólica contra a ditadura.” *Olho da História* No. 4, 1997. <http://www.ufba.br/~revistao/04rossin.html>, 11 nov 2001.

STAM, Robert. *Tropical Multiculturalism: A Comparative History of Race in Brazilian Cinema & Culture*. Durham, Londres, Duke University Press, 1997a.

———. “Racial Representation in Brazilian Cinema and Culture: A Cross-Cultural Approach.” In: MARTIN, Michael T. (org). *New Latin American Cinema. Volume Two: Studies of National Cinemas*. Detroit, Wayne State University Press, 1997b, p. 335 – 364.

ZAMORA, Margarita. *Reading Columbus*. Berkeley, University of California Press, 1993.