

**Cinema,
História Pública
e Educação:**

Circularidade do conhecimento
histórico em *Xica da Silva* (1976)
e *Chico Rei* (1985)

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

**Cinema, História Pública e Educação:
Circularidade do conhecimento histórico
em *Xica da Silva* (1976) e *Chico Rei* (1985)**

RODRIGO DE ALMEIDA FERREIRA

Belo Horizonte
2014

RODRIGO DE ALMEIDA FERREIRA

**Cinema, História Pública e Educação:
Circularidade do conhecimento histórico
em *Xica da Silva* (1976) e *Chico Rei* (1985)**

Tese apresentada à Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Educação, como requisito para obtenção de título de Doutor em Educação.

Orientadora Prof^a. Dr^a. Thais Nívia de Lima e Fonseca

Coorientador Prof^o. Dr. Eduardo Victório Morettin

Belo Horizonte

2014

F383c
T

Ferreira, Rodrigo de Almeida.
Cinema, história pública e educação: circularidade do conhecimento histórico em Xica da Silva (1976) e Chico Rei (1985) / Rodrigo de Almeida Ferreira. - Belo Horizonte, 2014.
398 f., enc., il..

Tese - (Doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Educação.

Orientador: Thais Nívia de Lima e Fonseca.

Coorientador: Eduardo Victório Morettin.

Bibliografia: f. 375-398.

1. Educação -- Teses. 2. Cinema na educação -- Teses. 3. Cinema -- Teses. 4. História -- Teses. 5. Filmes históricos -- Teses. 6. Xica da Silva (Filme : 1976). 7. Chico Rei (Filme : 1985).

I. Título. II. Lima e Fonseca, Thais Nívia de. III. Morettin, Eduardo Victório. IV. Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Educação.

CDD- 371.33523

Catálogo da Fonte: Biblioteca da FaE/UFMG

Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Educação
Programa de Pós-Graduação
Doutorado em Educação

Tese intitulada

Cinema, História Pública e Educação: circularidade do conhecimento histórico em *Xica da Silva* (1976) e *Chico Rei* (1985), de autoria do doutorando **Rodrigo de Almeida Ferreira**, avaliada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof^a. Dr^a. Thais N. de Lima e Fonseca – UFMG – Orientadora

Prof^o Dr. Eduardo Victório Morettin – USP - Coorientador

Prof^a. Dr^a. Ana Maria Mauad Essus – UFF – Avaliador

Prof^o Dr. Bernardo Jefferson de Oliveira – UFMG – Avaliador

Prof^o Dr. João Pinto Furtado - UFMG – Avaliador

Prof^o Dr. Marcos Francisco Napolitano de Eugênio – USP - Avaliador

Prof^a. Dr^a. Lana Mara de Castro Siman – UEMG - Suplente

Prof^a. Dr^a. Maria Cristina Soares de Gouvea – UFMG - Suplente

Belo Horizonte, 21 de fevereiro de 2014
Av. Antônio Carlos, 6627 – Belo Horizonte, MG – 31.270-901 – Brasil

AGRADECIMENTOS

Para o desenvolvimento dessa tese, contei com a colaboração de muitas pessoas. Ao recuperar parte dessa história, espero não cometer injustiças, deixando de nomear alguém; mas adianto-me, porém, e peço desculpas pelos possíveis esquecimentos.

Sou sinceramente agradecido à professora Thais Nívia de Lima e Fonseca pelo trabalho de orientação. Nesses anos, Thais esteve sempre aberta ao debate, ouvindo, ponderando, instigando e compartilhando com generosidade ímpar. Além das questões práticas para a pesquisa, aprendi muito com sua conduta ética e profissional. Muito obrigado pelo acolhimento, pelo programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação da UFMG.

Por se tratar de uma pesquisa que transita pelos campos da educação, da história e do cinema, consideramos pertinente a coorientação de um especialista em história do cinema. Foi uma honra o aceite de coorientação do professor Eduardo Victório Morettin (Escola de Comunicação e Artes da USP). Sou profundamente grato pela sua atenta leitura e franca interlocução.

Agradeço ao CNPq pela concessão da bolsa de estudos, na modalidade bolsa sanduíche, realizado na ECA/USP, sob supervisão do professor Morettin.

Aos professores Ana Maria Mauad (UFF), Bernardo Jefferson de Oliveira (UFMG), João Pinto Furtado (UFMG), Marcos Napolitano (USP), Lana Mara de Castro Siman (UEMG) e Maria Cristina Soares de Gouvea (UFMG), por aceitarem participar da banca examinadora desta tese.

A experiência como orientando da professora Júnia Furtado, no Mestrado em História da UFMG, foi essencial para a constituição do projeto. Graças ao trabalho com ela realizado, sobre o descaminho de

diamantes no século XVIII, foi possível dimensionar a historiografia sobre as Minas setecentistas e substanciar a reflexão sobre os filmes *Xica da Silva* e *Chico Rei*. Ao deslocar minha ênfase para o cinema e a educação, considerei todo aprendizado decorrente de suas orientações. Obrigado, Júnia.

Sou muito agradecido ao cineasta Walter Lima Júnior, diretor de *Chico Rei*. Mesmo atribulado com compromissos ligados ao X Festival de Cinema de Ouro Preto – CineOP –, em junho de 2013, quando era o homenageado do evento, encontrou espaço em sua agenda para a realização do trabalho de História Oral. A entrevista, no salão do Hotel do Rosário, trouxe informações significativas para o desenvolvimento da pesquisa.

Também agradeço ao cineasta Cacá Diegues, diretor de *Xica da Silva*. Embora não tenha sido possível realizar uma entrevista de história oral, foi solícito e gentil em uma conversa informal, quando participou de um evento na Academia Mineira de Letras, em Belo Horizonte. Agradeço ao crítico de cinema Miguel Serpa Pereira pelo empenho e prestatividade em ajudar a promover o contato com os referidos cineastas.

Desenvolver a pesquisa junto ao qualificado grupo de docentes e discentes da pós-graduação da FaE/UFMG foi uma excelente oportunidade. Os debates e seminários promovidos pela linha de pesquisa foram muito construtivos. Em especial, agradeço aos professores Cynthia Veiga e Luciano Faria Filho, pelas valiosas observações críticas. Sobretudo, agradeço ao professor Bernardo Jefferson de Oliveira, que acompanhou o trabalho em momentos distintos, tendo sido parecerista do projeto; participado do exame de qualificação e, por fim, como membro da banca de defesa da tese.

No Centro de Pesquisa em História da Educação (GEPHE-FaE/UFMG), tive contato com a variada produção de seus integrantes, a quem agradeço pelas trocas estabelecidas. Pela cumplicidade, aos colegas: Cássia Lima, Eduardo Maia, Flávia Gontijo, Juliana Goretti Viega, Leonardo Palhares. Lucas Pereira, Maria Clara Ruiz, Solyane Lima. E também aos colegas de orientação, especialmente Aline

Choucair Vaz, Ana Cristina Lage, Henrique Fonseca, Hércules Santos, Ismael Neiva, Sílvia Vartuli.

Durante o doutoramento, tive a oportunidade de integrar a equipe radiofônica do projeto *Pensar a Educação, Pensar o Brasil*, veiculado pela Rádio Educativa UFMG, 104,5 FM. Preparar um programa de rádio sobre *Educação e Cinema*, veiculado mensalmente, foi uma grande experiência. Além de aprofundar questões sobre o potencial educativo não-escolar do filme, tomei contato com essa estimulante linguagem que é o rádio. Agradeço a todos os que integraram a equipe em 2011/12, pela receptividade e aprendizado que me proporcionaram. O abraço que registro ao professor Tarcísio Vago, coordenador que contagia a todos, é extensivo aos colegas que levam o programa ao ar nas noites de segundas-feiras.

Ressalto a importância dos colegas do corpo docente dos cursos de Pedagogia e História, do Centro Universitário UNA, pela convivência e aprendizado constante. E, claro, aos alunos com os quais tenho estabelecido, desde 2007, diálogos quanto à relação cinema e educação, em especial, às orientandas de graduação Maria Aparecida Silva, Fátima Eloísa Giarola e Tatianne Souza que trabalharam a temática.

Na coordenação do projeto de Pesquisa e Extensão *Luz, Câmera e História*, no Centro Universitário UNA, foi possível desenvolver reflexões sobre cinema, história e educação junto aos alunos voluntários dos cursos de Pedagogia e História. Agradeço com carinho a todos os que passaram pelo projeto, desde 2009, e ao público que pôde participar das sessões comentadas. Muito obrigado a Natália Alves, coordenadora da Extensão da UNA, sempre atenta às demandas do *Luz, Câmera e História* e à equipe da Casa UNA de Cultura, por viabilizar nossos encontros aos sábados, especialmente ao Hebert Moreira e Izabela Consenza.

Nesses anos, tomei contato com a discussão relativa à História Pública, que se tornou central na proposição da tese. Passei, então, a integrar o grupo que constituiu a Rede Brasileira de História Pública e que tem levado o debate adiante. Dentre os muitos nomes desse grupo,

agradeço, especialmente a: Ricardo Santiago, Juniele de Almeida, Marta Rovai, José Newton Meneses, Ana Mauad, Anita Luchesi. Ainda, nos ares da história pública, agradeço as professoras Adriane Vidal Costa e Miriam Hermeto, pelas oportunidades de diálogos junto aos seus trabalhos desenvolvidos na FAFICH/UFMG.

Aos funcionários da FaE/UFMG, sobretudo às pessoas que trabalham no Programa de Pós-Graduação em Educação, sempre atenciosos: Daniele Cristina Carneiro de Souza, Ernane Oliveira, Gilson Mathias, Rosemary Madeira. Aos funcionários das bibliotecas das: Faculdade de Educação (FaE/UFMG), Escola de Belas Artes (EBA/UFMG) e Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FAFICH/UFMG).

Em Belo Horizonte, a pesquisa documental se concentrou na Hemeroteca Histórica Pública Estadual. Agradeço, especialmente, a Laizeline Aragão e Pollyanna Souza pelo auxílio nessa etapa do trabalho.

Meu obrigado também a Discoteca Pública, na pessoa de Edu Pampani, pela atenção às solicitações e seu trabalho para preservar e divulgar a história da música brasileira registrada em vinis.

São Paulo foi um importante espaço para o desenvolvimento da pesquisa. Meu primeiro contato com Eduardo Morettin ocorreu em 2010, quando fui acolhido na disciplina *Cinema, Memória e História*, como aluno-ouvinte, na Pós-Graduação da ECA-USP, ministrada em parceria com o professor Ismail Xavier, a quem também agradeço a generosidade.

Na ECA/USP, pude integrar o grupo de pesquisa *História e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação*, cujos seminários promovidos foram de grande valia para as reflexões acerca da relação cinema e história. Em especial, agradeço ao professor Marcos Napolitano, pela interlocução no grupo e pertinentes sugestões dadas ao trabalho no exame de qualificação e, por fim, por participar como membro da banca de defesa de tese.

Nas estadias em São Paulo, agradeço à equipe da Cinemateca Brasileira por suavizar o árduo trabalho de pesquisa ao seu acervo,

sobretudo, ao apoio de Daniel Shinzato e Alexandre Miyazato pela atenção em orientar, localizar e fotocopiar vasta documentação. Um obrigado especial a Gabriela Queiroz, que viabilizou o acesso parcial ao acervo da Embrafilme, cuja consulta estava restrita por se encontrar em processamento técnico.

Agradeço a atenção de Maria José Fagundes, bibliotecária da Faculdade de Educação da USP, responsável pelo acervo do LIVRES/ Biblioteca do Livro Didático. A exaustiva pesquisa nesse acervo teve um contratempo decorrente da mudança de prédio e substituição do instrumento de pesquisa. Sem sua pronta intervenção, a terceira e última parte da pesquisa referente aos livros didáticos teria ficado comprometida.

Lembro-me com carinho de professores que marcaram minha formação. Na PUC-Minas, onde me graduei em História: Carla Ferreti Santiago, Virgínia Trindade Valadares, Eliana Fonseca Stefani, Liana Reis, Lucília de Almeida Neves, Rui Edmar Ribas. No Mestrado em História na UFMG, Carla Anastasia, Eduardo França Paiva, Douglas Cole Libby.

Aos grandes amigos, sempre presentes e atentos: Adriano Guerra, Larissa Agostini, Luiz Otávio Côrrea, Pablo Camargo, Cristiano Heráclito, Juliana Zocrato, Márcio Amaral, Karine Silvestre. A Frederico Assis Cardoso, amigo generoso com quem compartilhei diálogos sobre trabalho, educação e utopias. E as inesquecíveis turmas do Bosque, Geraldinho e Rock Bar.

A mãezinha, Luzinete, responsável pela formação, cuidados e apoio. Aos avós Jacy e Isa, pela juventude aos noventa anos. Abraços ao pai e ao irmão. Agradeço o acolhimento do meu sogrão Dorival, do cunhado Juliender e sua esposa Karine. Ao cão Chicão, o quatro patas peludas sempre disposto a brincar.

Ressalto a gratidão que tenho por Juniele, pelo companheirismo, incentivo, atenção, compreensão, sugestões, leitura, enfim... Minha amada, cobri-la de beijinhos é pouco. Muito obrigado, Juju.

*À minha mãe,
que na infância me mostrou a magia
das palavras e das imagens*

RESUMO

A tese *Cinema, história pública e educação: circularidade do conhecimento histórico em Xica da Silva (1976) e Chico Rei (1985)* propõe compreender o filme de gênero histórico no que tange a mediação, divulgação e produção do conhecimento histórico, tanto em espaço escolar, quanto não-escolar. Problematisa-se esse gênero fílmico para o saber histórico a partir da análise dos imaginários sociais presentes nos filmes, construídas na interface entre a historiografia e outros campos narrativos como a literatura, a música e o carnaval. A discussão assinala as dimensões da história pública, considerada como produção e divulgação do conhecimento histórico em diálogo com outras áreas, não necessariamente acadêmicas.

Tais reflexões são desenvolvidas a partir da análise dos filmes *Xica da Silva* (dir. Cacá Diegues, 1976) e *Chico Rei* (dir. Walter Lima Júnior, 1985). No imaginário social, a trajetória desses ex-escravos é emblemática na história mineira, tendo sido representada em variados suportes narrativos. Os personagens das películas são motes para a narrativa fílmica abordar aspectos sócio-históricos do período da América Portuguesa, sobretudo, de Minas Gerais no século XVIII. O filme de gênero histórico permite, ainda, observar o contexto temporal de sua produção e veiculação. No caso, ambos os filmes foram realizados durante a ditadura civil-militar brasileira, abordando o período por meio de alegorias, metáforas, sugestões e/ou chistes.

A pesquisa está inscrita em um cenário transdisciplinar: áreas da educação, da história e do cinema. A análise fílmica, sob o prisma da relação entre a produção acadêmica e a educação para além do espaço escolar, foi estruturada nos seguintes pontos: 1º) a construção das narrativas cinematográficas em diálogo com as formas de representações históricas como expressão de história pública; 2º) o papel do filme de gênero histórico e suas características narrativas diante de políticas de Estado para educação e cultura, enfatizando a relação entre os projetos dos referidos filmes e a Embrafilme; 3º) a análise de *Xica da Silva* (1976) e de *Chico Rei* (1985) destacando a apropriação, circularidade e ressignificação de imaginários sociais sobre a história do Brasil que perscrutam a temporalidade passado-presente, e; 4º) a repercussão educativa dos filmes via cobertura da imprensa e sua inserção nos espaços escolares, por meio de livros didáticos e capacitação docente. Considerando-se, a partir desses pontos, a problematização de filmes de gênero histórico e educação, evidenciam-se possibilidades metodológicas da história pública.

Palavras-chaves: Cinema; História Pública; Educação; *Xica da Silva*; *Chico Rei*.

ABSTRACT

The dissertation *Cinema, public history and education: circularity of historical knowledge in Xica da Silva (1976) and Chico Rei (1985)* investigates the historical movie genre from the viewpoint of mediation, divulgation and production of historical knowledge in both school and non-school spaces. This analysis of historical movies was based on the social imaginaries in the movies built at the interface between historiography and other narrative fields such as literature, music and carnival. It points to the dimensions of public history as a means of production and divulgation of historical knowledge in dialogue with other not necessarily academic areas.

These reflections were based on the analysis of the movies *Xica da Silva* (directed by Cacá Diegues, 1976) and *Chico Rei* (directed by Walter Lima Júnior, 1985). In the social imaginary, the paths of the former slaves, the main characters, are emblematic in the history of Minas Gerais and have been presented in various narrative supports. These characters afford an opportunity for the movies to deal with social historical aspects of the Portuguese America Period, mainly in Minas Gerais during the 18th century. Historical movies also allow observing the temporal context of their production and divulgation. Both of these movies were made during the Brazilian civil-military dictatorship and dealt with this period through allegories, metaphors, suggestions and/or jokes.

This study is transdisciplinary in nature, delving into the areas of education, history and cinema. The analysis of the relationship between academic production and education beyond the school space through the movies was structured as follows: 1) the construction of the movie narratives in a dialogue with the forms of historical representation as a means of expression of public history, 2) the role of historical movies and their narrative characteristics in relation to the State educational and cultural policies with emphasis on the relationship between these movie projects and Embrafilme, the Brazilian State movies agency, 3) the analysis of *Xica da Silva* (1976) and *Chico Rei* (1976) with emphasis on the appropriation, circularity and resignification of social imaginaries of Brazilian history that run through the past-present timeline, and 4) the educational impact of these movies as covered by the press and their introduction to school spaces through didactic books and teacher training. This approach of historical movies and education reveals methodological possibilities within public history.

Keywords: Cinema, Movies, Public History, Education, *Xica da Silva*, *Chico Rei*

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

1. Figuras

Figura 1 – Navio de Chica da Silva (Yara Tupinambá, 1966).....	78
Figura 2 – Carro alegórico do Salgueiro, carnaval 1963.....	84
Figura 3 – Inovadora coreografia da comissão de frente do Salgueiro, carnaval 1963.....	84
Figura 4 – Capa e Contracapa do disco <i>Trilha Sonora Chico Rei</i>	95
Figura 5 – Mina do Chico Rei/Encadideira, entrada.....	103
Figura 6 – <i>Folder</i> Mina do Chico Rei.....	104
Figura 7 – A soberba (Marcial Ávila, 2000).....	109
Figura 8 – Um jantar brasileiro (J.B.Debret, 1827).....	120
Figura 9 – Negros no porão do navio (J.M.Rugendas, c.1825).....	122
Figura 10 – Anúncio de estreia de Xica da Silva em Minas Gerais....	272
Figura 11 – Ordem de retorno à Corte dada a João Fernandes de Oliveira, emitida pelo reino em 1769.....	293
Figura 12 - Capa e interior de livro que reproduz <i>frame</i> do filme Xica da Silva.....	310
Figura 13a – Chica da Silva: entre a ficção e a história.....	314
Figura 13b – Chica da Silva: entre a ficção e a história.....	314
Figura 14: Manual do professor: Chico Rei como tema para reflexão.....	316
Figura 15: Sugestões de filmes como seção didática.....	321

2. *Frames*

<i>Frame 1 – Plano da inauguração do navio de Chica da Silva (Xica da Silva)</i>	79
<i>Frame 2 – Plano do jantar de recepção ao governador (Xica da Silva)</i>	120
<i>Frame 3 – Escravas no porão do Navio Negreiro (Chico Rei)</i>	122
<i>Frame 4 – Cartela de abertura, plano de Xica da Silva (Xica da Silva)</i>	135
<i>Frame 5 – Abertura de Chico Rei, cartela explicativa sobre o tráfico de escravos (Chico Rei)</i>	137
<i>Frame 6 – Plano de Chico Rei, fontes de inspiração para roteiro (Chico Rei)</i>	138
<i>Frame 7 – Fontes bibliográficas de consulta, cartela final (Chico Rei)</i>	140
<i>Frame 8 – Plano do pátio de africanos recém-escravizados (Chico Rei)</i>	199
<i>Frame 9 – Plano em que africana resiste ao embranquecimento (Chico Rei)</i>	200
<i>Frame 10 – Primeiro plano de Chica da Silva com o rosto maquiado de branco durante jantar com o governador (Xica da Silva)</i>	201
<i>Frame 11 – Plano de quilombolas fortificando e vigiando quilombo (Chico Rei)</i>	205
<i>Frame 12 – Plano geral do quilombo de Teodoro (Xica da Silva)</i>	208
<i>Frame 13 – Plano de Chica da Silva nas ruas do Tejuco com sua carta de alforria (Xica da Silva)</i>	214
<i>Frame 14 - Chica da Silva é proibida de entrar na igreja (Xica da Silva)</i>	215
<i>Frame 15 – Plano da Santa Efigênia a indicar o ouro na galeria descoberta por Chico Rei (Chico Rei)</i>	218

<i>Frame 16 – Primeiro plano de Chico Rei que grita por liberdade após achar ouro na mina (Chico Rei).....</i>	<i>219</i>
<i>Frame 17 – Plano de Chico Rei recebendo a carta de alforria (Chico Rei).....</i>	<i>220</i>
<i>Frame 18 – Plano de Chico Rei preso, conduzido por militares (Chico Rei).....</i>	<i>221</i>
<i>Frame 19 – Plano de Chico Rei como rei da congada, ladeado pela rainha e o chefe da irmandade do Rosário (Chico Rei).....</i>	<i>223</i>
<i>Frame 20 – Plano do enforcamento de Filipe dos Santos (Chico Rei).....</i>	<i>227</i>
<i>Frame 21 – Plano de José Rolim discursando para Chica da Silva contra as autoridades coloniais (Xica da Silva).....</i>	<i>231</i>
<i>Frame 22 – Plano do camarote do teatro onde o governador transmite ordens ao capitão Vasconcelos (Chico Rei).....</i>	<i>233</i>
<i>Frame 23 – Plano do alferes Felipe recebendo impostos na Intendência do Ouro (Chico Rei).....</i>	<i>236</i>
<i>Frame 24 – Plano em que intendente conversa com o contratador sobre denúncias contra sua administração (Xica da Silva).....</i>	<i>239</i>
<i>Frame 25 – Plano em que Teodoro é torturado pelo governador e seu assistente militar (Xica da Silva).....</i>	<i>243</i>
<i>Frame 26 – Chico Rei é torturado na sede do governo (Chico Rei).....</i>	<i>245</i>
<i>Frame 27 – Plano da confusão contra a prisão de Chico Rei, observada pelo governador (Chico Rei).....</i>	<i>246</i>
<i>Frame 28 – Plano da conversa na prisão entre Seixas, o governador e o capitão Vasconcelos (Chico Rei).....</i>	<i>248</i>
<i>Frame 29 – Plano do sargento-mor de ceroulas jurando fidelidade ao rei (Xica da Silva).....</i>	<i>251</i>
<i>Frame 30 – Plano geral da fazenda do major Seixas (Chico Rei).....</i>	<i>253</i>
<i>Frame 31 – Plano do comboio de escravos sendo vendido nas ruas de Vila Rica (Chico Rei).....</i>	<i>255</i>

Frame 32 – Plano do padre, na igreja, lavando a cabeça dos negros para recolher o ouro extraviado (*Chico Rei*).....258

Frame 33 – Plano do serviço de extração diamantina (*Xica da Silva*).....260

Frame 34 – Plano geral do serviço de extração diamantina (*Xica da Silva*).....261

3. Gráficos

Gráfico 1 – Categorias temáticas dos projetos apresentados.....	158
Gráfico 2 – Temporalidades nos projetos apresentados	160
Gráfico 3 - Temporalidades para filmes históricos.....	161
Gráfico 4 – Categoria temáticas para filmes históricos.....	162
Gráfico 5 – Filmes com temáticas históricas em processo de pesquisa: temporalidades.....	165
Gráfico 6 – Projetos fílmicos com temáticas históricas inscritos e aprovados.....	166

TABELAS

Tabela 1 - Referências a Chica da Silva e Chico Rei nos livros didáticos (1978-2006).....	308
Tabela 2 - Categorias temáticas referentes a Chica da Silva nos livros didáticos (1978-2006).....	311
Tabela 3 - Categorias temáticas referentes a Chico Rei nos livros didáticos (1978-2006).....	317

SIGLAS

Agência Nacional de Cinema – ANCINE

Centro Popular de Cultura – CPC

Comissão Nacional do Livro Didático – CNLD

Conselho Federal de Cultura – CFC

Departamento de Análises de Projetos da Embrafilme – DAPRO

Departamento de Ordem Política e Social – DOPS

Divisão de Censura e Diversões Públicas da Política Federal – DCDP/PF

Doutrina de Segurança Nacional – DSN

Empresa Brasileira de Filmes S/A – EMBRAFILME

Faculdade de Educação/ Universidade Federal de Minas Gerais – FaE/UFMG

Faculdade de Educação/Universidade de São Paulo – FE/USP

Fundação de Desenvolvimento da Educação de São Paulo – FDE/SP

Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN

Instituto Nacional de Cinema – INC

Instituto Nacional de Cinema Educativo – INCE

La Union Cinematográfica Educativa – LUCE

Leis de Diretrizes e Bases do Ensino – LDBEN

Livros Escolares – Biblioteca do Livro Didático – LIVRES – FE/USP

Museu da Imagem e do Som/SP – MIS/SP

Parâmetros Curriculares Nacionais – PCN's

Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN

União Nacional dos Estudantes – UNE

Universidade do Estado de São Paulo – USP

Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG

Universidade Federal Fluminense – UFF

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	20
1. A CONSTRUÇÃO DA TEMÁTICA HISTÓRICA:	
REPRESENTAÇÕES DE XICA DA SILVA E CHICO REI.....	56
1.1. Chica da Silva e Chico Rei:	
múltiplas representações narrativas.....	60
1.1.1. No campo literário.....	61
1.1.2. No campo carnavalesco.....	80
1.1.3. No campo musical.....	88
1.1.4. No campo turístico.....	99
1.1.5. O campo historiográfico e a iconografia sobre o escravismo.....	110
2. CINEMA E CONHECIMENTO HISTÓRICO.....	125
2.1. História do cinema:	
a narrativa fílmica se apropria da História.....	125
2.2. Cinema e educação no Brasil: do Ince à Embrafilme.....	147
2.3. Os projetos fílmicos de <i>Xica da Silva</i> e <i>Chico Rei</i>.....	171
2.3.1. <i>Xica da Silva</i>	173
2.3.2. <i>Chico Rei</i>	183
3. XICA DA SILVA E CHICO REI: ANÁLISE FÍLMICA.....	195
3.1. Imaginários de liberdade e resistência.....	195
3.1.1. Quilombo: da resistência clássica à integração.....	203
3.1.2. Alforria: a liberdade dentro das regras	212
3.2. Ponte temporal: da ditadura à colônia.....	224
3.2.1. Liberdade, ainda que tardia.....	226
3.2.2. Administração política: <i>jeitinho luso-brasileiro</i>	234
3.2.3. Militares, sem continência.....	242
3.3. Lições cinematográficas de história.....	252

4. REVERBERAÇÕES DE XICA DA SILVA	
<i>E CHICO REI: HISTÓRIA PÚBLICA</i>.....	265
4.1. Repercussão: debates pela imprensa.....	266
4.1.1. Das <i>patrulhas ideológicas</i> à ampla audiência.....	287
4.2. Apropriação filmográfica para fins educativos.....	301
4.2.1. <i>Xica da Silva</i> e <i>Chico Rei</i> na escola: livros didáticos e capacitação docente.....	303
4.2.2. Problematizando com <i>Xica da Silva</i> e <i>Chico Rei</i>	325
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	338
FONTES	347
Filmográficas.....	347
Ficha técnica dos filmes.....	347
Roteiro.....	348
Músicas.....	349
Fundo Embrafilme (Acervo Cinemateca Brasileira).....	350
Legislação.....	351
Livros didáticos.....	356
Periódicos.....	360
<i>Chico Rei</i>	360
<i>Xica da Silva</i>	363
Sites.....	371
FILMES CITADOS.....	373
REFERÊNCIAS.....	375

INTRODUÇÃO

O trabalho *Cinema, História Pública e Educação: circularidade do conhecimento histórico em Xica da Silva (1976) e Chico Rei (1985)* almeja compreender o *filme de gênero histórico*¹ no que tange à mediação, divulgação e produção do conhecimento histórico, tanto na educação em espaço *escolar*, quanto *não-escolar*². Problematisa-se esse gênero fílmico e sua perspectiva educativa a partir da análise dos *imaginários sociais*³ presentes nos filmes, construídas na interface entre a historiografia e outros campos narrativos, como a literatura, a música e o carnaval.

Tais reflexões são desenvolvidas a partir da análise dos filmes *Xica da Silva* (dir. Cacá Diegues, 1976) e *Chico Rei* (dir. Walter Lima Júnior, 1985)⁴. Ambos recorrem à narrativa sobre os personagens-título para estruturar seus enredos, que transcorrem no contexto da América Portuguesa, no período da exploração de ouro e pedras preciosas em Minas Gerais, no século XVIII.

O primeiro filme enfatiza a vida da ex-escrava Chica da Silva, que teve um longo caso amoroso com o contratador dos diamantes, João

¹ Os filmes *Xica da Silva* e *Chico Rei* são entendidos aqui como *filmes de gênero histórico*, conforme considerações a seguir sobre esse gênero fílmico.

² A *educação não-escolar* é, ainda, incipiente na produção em história da educação. Maria Gohn apresenta três modalidades educativas: a formal, a informal e a não-formal, pelas quais o cinema é considerado como educação informal. Contudo, busca-se reconhecer nesta pesquisa o filme de gênero histórico como uma prática educativa, tanto formal, quanto não-formal, pois a produção fílmica e o espectador podem estabelecer diálogos que viabilizem sua educação para o conhecimento histórico. Para educação não-formal; cf.: GOHN, Maria da Glória. A educação não-formal e a relação escola-comunidade. In.: *Eccos: revista científica*, São Paulo, v. 6, n.2, p.39-65, dez. 2004; GOHN, Maria da Glória. *Educação não-formal e cultura política*. 3.ed. São Paulo: Cortez, 2005.

³ Para o conceito de imaginário social; BACZKO, Bronislaw. Imaginação Social. In: *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda; Ed. Portuguesa, 1985, v.5: Antropos-Homem.

⁴ Quando o texto se referir aos filmes *Xica da Silva* e *Chico Rei*, adotou-se a grafia em *itálico*. Quando se referir aos personagens Chica da Silva e Chico Rei, tanto no contexto fílmico ou em outro suporte narrativo, manteve-se a grafia sem destaque.

Fernandes de Oliveira, um dos homens mais poderosos do Império Português. O romance demonstra inversões na ordem social vigente na sociedade escravocrata do arraial do Tejuco (atual Diamantina/MG), centro da exploração diamantina; aspecto bastante explorado no filme, que representa uma ex-escrava a exercer poder sobre os brancos. Já *Chico Rei* narra a história sustentada na tradição popular de Galanga, rei tribal africano que foi escravizado e vendido para um proprietário em Vila Rica (atual Ouro Preto/MG). Rebatizado como Francisco, seu proprietário concedeu-lhe a alforria em reconhecimento ao trabalho realizado na mina de ouro da Encardideira. Com a ajuda da irmandade religiosa de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, Chico Rei adquiriu a Mina da Encardideira e, com o ouro explorado, pôde comprar a carta de alforria de muitos escravos, estabelecendo liderança junto aos negros.

Embora ambos os filmes procurem ressaltar uma inversão social ao destacarem a liberdade e autonomia vivenciadas por Chica da Silva e Chico Rei, a sociedade mineira no século XVIII se caracterizou pelo considerável número de negros livres, muitos dos quais ex-escravos que conseguiram sua alforria. Atribui-se essa opção narrativa como finalidade dramática para o enredo, provocando o espectador e seu conhecimento histórico referente ao escravismo corrente no senso comum, pelo qual era inviável a mobilidade social para os negros.

As direções fílmicas de Cacá Diegues e de Walter Lima Júnior diferem. Enquanto *Chico Rei* é desenvolvido em uma linguagem dramática, Diegues optou pelas marcas da comédia para representar Chica da Silva. Apesar da diferença de estilos, há muitas interseções nos sentidos produzidos pelas narrativas de *Xica da Silva* e *Chico Rei*, sendo estas estimulantes para a reflexão histórica.

Em parte, as proximidades podem ser reconhecidas como heranças da formação dos diretores em suas inserções na história do cinema nacional. Contemporâneos, Walter Lima Júnior nasceu em Niterói, em 1938, enquanto o alagoano Diegues, dois anos mais novo, mudou-se para o Rio de Janeiro ainda na infância. Como ressaltam em

suas biografias⁵, o tornar-se diretor decorreu da paixão pela sétima arte desenvolvida em cineclubes cariocas, onde as discussões estabelecidas os incentivaram a pegar em câmeras e realizar seus próprios filmes. Ambos foram partícipes do Cinema Novo, que se destacou na cinematografia por procurar desenvolver o cinema brasileiro em perspectiva inovadora, como uma maneira de pensar o Brasil a partir da estética e da abordagem de temas sociais⁶.

Mesmo que *Xica da Silva* e *Chico Rei* não se configurem essencialmente em exemplos da estética cinemanovista, ao abordar a história desses ex-escravos como mote para representar a sociedade escravocrata, os diretores afirmavam que se tratava de filmes sobre a liberdade e a resistência, e que ajudavam a compreender o Brasil. No contexto da ditadura militar, abordaram o passado para problematizar o presente; e o fizeram pela perspectiva do tema marginal. As artimanhas e táticas usadas pela ex-escrava do Tejuco e pelo líder negro de Vila Rica exaltavam a história de oprimidos, ao mesmo tempo ressaltavam a esperança no próprio povo para reverter o quadro histórico desfavorável de opressões e injustiças.

A proposta desta pesquisa é analisar o papel do cinema-história como articulador de *narrativas históricas*⁷, bem como perscrutar a conexão entre produção historiográfica e *educação para o*

⁵ Para biografia de Walter Lima Júnior, cf.: MATTOS, Carlos Alberto. *Walter Lima Júnior, viver cinema*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002. Embora não seja propriamente uma biografia, Cacá Diegues analisa sua formação profissional em DIEGUES, Carlos; CAMARGO, Maria Sílvia. *O que é ser diretor de cinema*: Cacá Diegues. Rio de Janeiro: Record, 2004. Ver, ainda, os verbetes: OROZ, Sílvia. Diegues, Cacá. In.: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. (Orgs). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Ed. SENAC, 2004, p.170-171; SALEM, Helena. Lima Jr, Walter; In.: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. (Orgs). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Ed. SENAC, 2004, 327-328.

⁶ Para o Cinema Novo; cf.: XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993; BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*: ensaios sobre o cinema brasileiro. 3.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978; VIANY, Alex; AVELLAR, José Carlos. *O processo do cinema novo*. Rio de Janeiro, RJ: Aeroplano Editora, 1999; ROCHA, Glauber; XAVIER, Ismail. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

⁷ O conceito de narrativa histórica e sua construção na conexão entre a imaginação e a realidade, pensado por Paul Ricoeur, estimulou as reflexões a respeito do filme de gênero histórico/história pública/educação desenvolvidas nesta pesquisa; cf.: RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010; RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2007.

*conhecimento histórico*⁸. Os pontos de tangência entre os filmes – liberdade/resistência – orientaram a escolha por *Xica da Silva* e *Chico Rei* para serem analisados: narrativas que abordassem a sociedade mineira setecentista a partir da história da escravidão e liberdade.

Soma-se a esse aspecto o fato de as narrativas estarem inseridas em terrenos distintos, já que a trajetória de Chica da Silva é tratada como biografia histórica por estar devidamente documentada. Enquanto Chico Rei se circunscreve ao campo da lenda, sustentado pela tradição popular. Não obstante, ambos revelam-se presentes e significados no imaginário social, especialmente aquele relacionado à resistência negra mineira.

As informações existentes sobre os referidos personagens constituem outro fator a ser destacado. Há muitas coincidências nos registros relativos à Chica da Silva e ao Chico Rei. Correntes na tradição popular, a história da ex-escrava do Tejuco foi registrada ainda no século XIX por um memorialista da região diamantina⁹, enquanto o rei negro recebeu menção em livro sobre a história de Minas, em 1904¹⁰. Na década de 1950, a poetisa Cecília Meireles dedicou a Chica da Silva e ao Chico Rei alguns cantos em seu *Romanceiro da Inconfidência*, poema sobre a Inconfidência Mineira, reconhecendo-os na cultura popular mineira e, ao mesmo tempo, alçando suas histórias para todo o território nacional¹¹. Aproximadamente uma década depois, em 1966, foi a vez do literato

⁸ Assume-se neste trabalho a ideia de *educação para o conhecimento histórico*, tendo em vista a preocupação em problematizar o potencial educativo do filme de gênero histórico para além do espaço escolar. E não o conceito de *educação histórica* decorrente das proposições de Jörn Rüsen e Peter Lee. No Brasil, o Laboratório de Pesquisa em Educação Histórica da Universidade Federal do Paraná (LAPEDUH), por meio da produção de Maria Auxiliadora Schmidt, reforça tal discussão com ênfase às práticas docentes. Para a discussão sobre educação histórica; cf.: LEE, Peter. Em direção a um conceito de *literacia histórica*. In.: *Revista Educar: Dossiê Educação Histórica*, Curitiba: UFPR, 2006; LEE, Peter. History in the classroom. In.: *How Students*. Washington: The national academies press, 2005; RUSEN, Jorn. Razão histórica. Brasília: UnB, 2001; SCHMIDT, Maria Auxiliadora; BARCA, Isabel. *Aprender historia: perspectivas da educação histórica*. Ijuí: Inijui, 2009.

⁹ SANTOS, Joaquim Felício dos. *Memórias do Distrito Diamantino da comarca do Serro Frio*. 6.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1976.

¹⁰ VASCONCELOS, Diogo de. *História Antiga de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1999.

¹¹ MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da Inconfidência*. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1965.

Agripa Vasconcelos dedicar um volume para cada um deles, compondo a coleção de seis títulos de romances históricos que integram a Saga do País das Gerais¹². Por fim, a escola de samba carioca Acadêmicos do Salgueiro desenvolveu seu enredo carnavalesco em cima das histórias de Chica da Silva (1963) e de Chico Rei (1964), quando se sagrou campeã e vice-campeã, respectivamente. Após o lançamento dos filmes, as narrativas continuaram a despertar interesse: houve a telenovela *Xica da Silva* (1996), exibida com bastante sucesso pela Rede Manchete¹³, e Chico Rei foi tema de um episódio da série televisiva *Cidades Secretas: Ouro Preto*, exibido pela rede internacional History Channel (2009).

A produção dos referidos filmes e a política governamental voltada para o cinema nacional também merecem destaques. Conforme se analisará, programas governamentais associavam o cinema e a educação. No Brasil, a maior expressão dessa prática foi o Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE)¹⁴, constituído meses antes da implantação do golpe do Estado Novo. A ideia do INCE perdurou mesmo após o golpe civil-militar de 1964, que instituiu uma nova ditadura. O órgão foi suprimido pela reforma administrativa, mas a Embrafilme¹⁵ – empresa voltada para organizar o cinema nacional –

¹² VASCONCELOS, Agripa. *Chica que manda*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1966.
VASCONCELOS, Agripa. *Chico Rei*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1966.

¹³ Entre 1996-97, a extinta Rede Manchete de Televisão produziu a telenovela *Xica da Silva*, dirigida por Walter Avancini e redigida por Walcyrr Carrasco. Ressalta-se que o viés predominante nessa produção explora uma representação de Chica da Silva sensualizada e voluptuosa, inaugurada pelo filme de Cacá Diegues, contribuindo para o sucesso popular da novela. A protagonista foi interpretada pela iniciante Thaís Araújo, que teve sua carreira de atriz projetada devido ao seu desempenho, assim como ocorreu com Zezé Motta, sua intérprete no cinema e que teve participação especial na novela como mãe de Chica da Silva.

¹⁴ ROSA, Cristina Souza da. *Imagens que educam: o cinema educativo nos anos 1930-1940*. 2002. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense. Niterói; CARVALHAL, Fernanda Caroline de Almeida. *Luz, câmera, educação! O Instituto Nacional de Cinema Educativo e a formação da cultura áudio-imagética escolar*. 2008. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Estácio de Sá, Faculdade de Educação. Rio de Janeiro; MORETTIN, Eduardo Victório. *Humberto Mauro, cinema, história*. São Paulo: Alameda, 2013.

¹⁵ Sobre a Embrafilme; cf.: AMÂNCIO, Tunico. *Artes e manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)*. Niterói: EdUFF, 2000; GATTI, André Piero. *Embrafilme e o cinema brasileiro*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007.

incorporou em seu estatuto a preocupação com o aspecto educativo do filme, ainda que não pensado mais exclusivamente no espaço escolar.

O objetivo maior da Embrafilme era estimular a produção brasileira e divulgá-la no exterior. Cacá Diegues e Walter Lima Júnior estabeleceram importantes parcerias com a empresa para viabilizarem seus filmes, ainda que em circunstâncias distintas. O diretor de *Xica da Silva* obteve apoio da Embrafilme como produtora, que atuou, sobretudo, na divulgação e distribuição das cópias em território nacional e no exterior. Certamente, a atuação da parceira ajuda a explicar o sucesso de público e de bilheteria alcançado pelo filme.

Já *Chico Rei* apresenta uma complexa história de produção, que pode ser dividida em dois momentos. O primeiro foi a política de incentivo financeiro lançada pela Embrafilme para *filmes históricos*, em 1977¹⁶. Uma associação entre produtores alemão e brasileiro propôs o projeto para filmar a história em dois formatos: filme e série televisiva. O segundo momento se efetivou após a aprovação do projeto, quando o desenvolvimento da produção apresentou contratempos, levando à ruptura entre os parceiros estrangeiros e nacionais. Uma longa disputa foi estabelecida pelos direitos do material já filmado, levando a Embrafilme a se associar como produtora para garantir a finalização do filme: montagem e sonorização. Observa-se, ainda, que o momento da distribuição e divulgação de *Chico Rei*, diferentemente daquela década anterior, encontrou a empresa em dificuldades políticas e financeiras, haja vista a transição para a democracia e a crise econômica vivenciada no país em 1985, prejudicando a exibição do filme.

As políticas governamentais para filmes de gênero histórico reiteram a importância desse tipo de filme no que concerne às proposições educativas. Pensá-la permite vislumbrar como a representação fílmica potencializa a educação para o conhecimento histórico mesmo em espaços não-escolares.

¹⁶ O projeto visava estimular produção com temáticas históricas; cf.: Ofício nº 127/77, emitido pela Diretoria Geral, em 04 de maio de 1977. Fundo: Ancine/Embrafilme, série 110.1/00297, Cinemateca Brasileira/SP.

O registro do tempo presente é inerente à produção fílmica, revelando aspectos conflituosos do contexto em que foram produzidos, exemplificado pelas pressões da censura política e cultural vigentes durante as filmagens de Cacá Diegues e Walter Lima Júnior. Reconhece-se que o cinema de gênero histórico se propõe a apresentar ao público uma leitura do passado. Entretanto, é, também, um importante documento da época em que foi produzido, podendo revelar no filme, por meio de metáforas, sugestões ou chistes, aspectos da sociedade contemporânea.

Os personagens de *Xica da Silva* e *Chico Rei* funcionam como mote para a narrativa fílmica abordar aspectos sócio-históricos do período da América Portuguesa, sobretudo relativos ao escravismo e à administração do poder, com suas estruturas e implicações sobre a população. No entanto, seus planos, por vezes, sugerem aspectos mais do momento de sua filmagem do que propriamente as representações setecentistas filmadas. Os contextos de *Chica da Silva* e *Chico Rei* distam, aproximadamente, dois séculos da época em que foram lançados. Contudo, a representação filmada por Cacá Diegues e Walter Lima Júnior dos militares do século XVIII, praticando autoritarismo e violência, soa como denúncia à opressão vivenciada na ditadura militar.

A análise, portanto, assume duas vias temporais em estreito diálogo. A primeira diz respeito ao passado histórico e ao conhecimento produzido sobre essa temporalidade, no caso específico, as minas setecentistas. Por esse percurso se buscou perceber as apropriações e ressignificações de imaginários sociais que dizem respeito à história. A segunda perspectiva analítica se voltou ao tempo presente da construção do filme como uma expressão do contexto político, social, econômico e cultural do Brasil ditatorial, ou seja, tensões do momento que podem ser refletidas/expressas na produção cultural.

A questão do sentido histórico decorrente da versão cinematográfica referente aos contextos de *Xica da Silva* e *Chico Rei* indica a percepção que se pode ter do filme como produtor de reflexões históricas. Esse processo pode ser mensurado em duas principais

situações. A primeira, pela repercussão desencadeada pelo filme, avaliada pelo debate provocado pelas críticas publicadas na imprensa. A segunda, pelo impacto do filme no cotidiano escolar por meio dos materiais didáticos produzidos para o aluno, o que permite dimensionar a inserção do filme como prática metodológica de ensino, bem como assinala o diálogo com a orientação historiográfica do livro.

Por todo o exposto, ao pensar a tríade filme de gênero histórico/história pública/circularidade do conhecimento histórico, alguns passos se fizeram necessários. Embora apresentados separadamente, são interdependentes. Assim, ao eleger os filmes *Xica da Silva* e *Chico Rei* para analisar o papel do cinema-história na educação escolar e não-escolar, procurou-se: 1. a relação cinema-história e as dimensões do filme de gênero histórico; 2. a história da educação e a história do cinema considerando projetos políticos relativos à utilização de filmes para fins políticos-educativos; 3. as produções fílmicas *Xica da Silva* e *Chico Rei*, ao identificarem nas fontes a apropriação e ressignificação, a circularidade de referências relativas ao passado histórico brasileiro, indicando permanências e/ou rupturas nas representações referentes às narrativas sobre a temática; 4. imagens canônicas correntes nas representações da sociedade brasileira, e como imagens não-canônicas podem ser usadas de forma a ressignificar essas representações; 5. aspectos internos e externos das produções fílmicas em seu processo de criação e também repercussão, destacando pontos de tensão entre as informações fílmicas e o saber historiográfico; 6. aproximações e distanciamentos entre os filmes, a historiografia e a educação escolar e não-escolar.

Acredita-se que percorrer esses pontos de investigação – da identificação das fontes que construíram o tema abordado no filme até maneira como foi apropriado pelo roteiro fílmico, passando pela reflexão acerca da dimensão do filme de gênero histórico e analisando a repercussão dos filmes na imprensa e na educação escolarizada – favorece a compreensão da relação entre cinema e história pública e o consequente impacto na educação para o conhecimento histórico.

A organização do texto segue esses passos diretivos, tendo sido estabelecidos quatro capítulos. No primeiro, *A construção da temática histórica: representações de Chica da Silva e Chico Rei* se propõe identificar e analisar suportes narrativos sobre esses personagens. A partir da tradição popular, buscou-se avaliar sua inserção na literatura, na poesia, no teatro, no carnaval, na música. Além das produções nesses campos, direcionadas à Chica da Silva e ao Chico Rei, abordagens historiográficas e iconográficas relativas ao escravismo também foram analisadas. Por meio desse procedimento, foi possível problematizar as formas de construção das representações dos protagonistas negros e seu contexto e a circularidade do conhecimento histórico como prática de história pública.

O segundo capítulo, *Cinema e conhecimento histórico*, trabalha a relação entre o cinema e a história, analisando as nuances das estruturas narrativas cinematográficas e historiográficas que aproximam esses campos.

A relação entre o cinema e educação é observada com o intuito de reconhecer o potencial educativo do cinema conforme avaliado por políticas estatais, destacando-se as ações do INCE e da Embrafilme. Por estar diretamente ligada aos filmes *Xica da Silva* e *Chico Rei*, a atuação da Embrafilme recebeu atenção especial quanto ao desenvolvimento do projeto *filmes históricos*, lançado em 1977. Por meio de documentação produzida pela Embrafilme – sob guarda da Cinemateca Brasileira, mas ainda pouco trabalhada por se encontrar em processamento técnico –, foi possível analisar as diretrizes estabelecidas ao setor cinematográfico para se adequar à linha de financiamento. A partir desse material, infere-se a concepção da empresa para o filme com temática histórica e seu papel na educação não-escolar.

Por fim, segue-se a análise dos projetos fílmicos de Cacá Diegues e Walter Lima Júnior, enfatizando as fontes utilizadas, as apropriações e as escolhas para a construção de suas narrativas cinematográficas. As entrevistas à imprensa, as negociações com os censores e a comunicação com a Embrafilme foram fontes essenciais

para essa análise. No caso de *Chico Rei*, que se desenvolveu dentro da linha especial de fomentos *filmes históricos* da Embrafilme e apresentou sérios contratempos em sua produção, uma entrevista de história oral realizada com o diretor¹⁷ contribuiu para maiores esclarecimentos sobre a história desse filme.

Uma vez estabelecidos o mapeamento da construção temática referente à Chica da Silva e ao Chico Rei, o aspecto educativo do cinema pensado proposto pelo governo e os projetos fílmicos de Cacá Diegues e Walter Lima Júnior, segue-se o terceiro capítulo: *Xica da Silva e Chico Rei: análise fílmica*. A partir do entendimento do filme de gênero histórico, algumas categorias temáticas foram estabelecidas para direcionar as análises que lançassem luzes à problemática estabelecida entre o filme/história pública/educação. Essas categorias estão estruturadas em três eixos: 1. o imaginário de liberdade e resistência inerente à sociedade escravista, destacando o quilombo e a alforria como formas de o escravo se tornar livre; 2. a ponte temporal entre passado-presente estabelecida no filme, pela qual as representações sobre o passado instigam reflexões pertinentes ao contexto da produção fílmica; 3. as lições históricas propiciadas pelos filmes, que indicam o cuidado didático-pedagógico em apresentar ao espectador situações e conceitos do saber histórico.

Fechando a percepção da circularidade do conhecimento histórico viabilizada pelo filme de gênero histórico, o quarto capítulo: *Reverberações de Xica da Silva e Chico Rei: história pública*, se dedica a avaliar o impacto proporcionado por *Xica da Silva* e *Chico Rei*. O debate estabelecido na imprensa, por ocasião dos lançamentos fílmicos, indica não apenas a avaliação qualitativa do produto filme. As redações dos jornais abriram uma arena na qual as críticas desempenharam, juntamente com o filme, o papel de educadoras históricas.

¹⁷ Entrevista de história oral temática (semidireta) com Walter Lima Júnior – concedida ao autor da tese, em 13 de junho de 2013, na cidade de Ouro Preto/MG. Transcrição autorizada. Acervo do autor.

Um vasto material foi produzido sobre *Xica da Silva* e *Chico Rei* e suas representações referentes à história do escravismo e das Minas setecentistas. Ao todo, cerca de 210 periódicos, entre jornais e revistas, foram consultados nos acervos da Cinemateca Brasileira (São Paulo) e da Hemeroteca Histórica Pública do Estado de Minas Gerais (Belo Horizonte). Desse material, 57 volumes eram referentes a *Chico Rei* e os demais a *Xica da Silva*. O desequilíbrio entre a cobertura da imprensa sobre os filmes se explica por dois motivos: 1. o maior sucesso alcançado pelo filme de Cacá Diegues, levando grande público aos cinemas de todo o país. Observa-se que o filme de Walter Lima Júnior não obteve da Embrafilme a mesma estrutura de divulgação e exibição usufruída por *Xica da Silva*; 2. diante das críticas e cobranças de fundo político ao seu trabalho, o diretor Cacá Diegues estabeleceu uma polêmica ao denunciar a existência de *patrulhas ideológicas*. Sua entrevista concedida à jornalista Pola Vartuck¹⁸ repercutiu e um intenso debate se abriu nos jornais envolvendo intelectuais, artistas e críticos de cinema que se posicionavam acerca do tema.

Ainda no campo da repercussão fílmica, voltou-se o olhar para o impacto na produção do conhecimento histórico em pesquisas que dialogam, direta ou indiretamente, com as obras cinematográficas e seus temas. O âmbito escolar regular mereceu atenção especial dada sua relevância para a educação histórica. Uma ampla análise sobre a incorporação ou não dos filmes, bem como dos temas atrelados às histórias de Chica da Silva e de Chico Rei, foi desenvolvida em livros didáticos para o ensino de História.

O acervo consultado foi o da Biblioteca do Livro Didático da Faculdade de Educação da USP, que integra o projeto LIVRES. O recorte temporal tem como datas-limites 1978 (um ano após o lançamento nacional do filme *Xica da Silva*) e 2006 (data final do acervo). No primeiro momento, foram levantados 1.248 títulos. Três momentos foram estabelecidos para organizar a análise: 1º) 1978-1985; 2º) 1986-1996; 3º) 1997-2006; abarcando livros do ensino básico

¹⁸ VARTUCK, Pola. Cacá Diegues contra a censura das *patrulhas ideológicas*. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p.16-18, 31 ago. 1978.

e médio – ou 1º e 2º graus, como denominado até a promulgação da atual Lei de Diretrizes e Bases da Educação (Lei n. 9394/96). Dentro desses novos parâmetros – temporalidade e níveis de ensino –, foram analisados 83 livros didáticos para o 1º período, 113 para o 2º período, e 118 para o 3º período.

O processo analítico desenvolvido nos quatro capítulos ultrapassa o reconhecimento do trânsito da informação – seja ela oriunda da tradição oral, literária, musical ou acadêmica –, pois favorece a percepção dos conhecimentos históricos existentes sobre a temática abordada: apropriações, significações e ressignificações. Ou seja, ao operar o diálogo entre as fontes, a produção fílmica pode, então, validar, invalidar ou recriar aspectos do conhecimento histórico, promovendo, assim, sua circularidade¹⁹. Considera-se que o filme de gênero histórico funciona, nesse sentido, como interlocutor de fontes e produtor de uma narrativa que estimula a reflexão sobre a História.

Trata-se, portanto, de um procedimento metodológico que identifique e perscrute os paradigmas indiciários, ou seja, uma análise das fontes considerando o maior número de ângulos possíveis. Como metaforiza Ginzburg: o trabalho do pesquisador deve se assemelhar à ação de um caçador que, na procura por indícios coerentes que o levem ao seu objetivo, precisa identificar e ler pistas silenciosas deixadas pela presa²⁰. Dessa maneira, pelos diálogos entre as tipologias de fontes, podem-se identificar pontos de: tangência, complementaridade, divergência e contradições.

¹⁹ A ideia de circularidade cultural decorrer das elaborações de Carlos Ginzburg, estruturadas quando se debruçou sobre a análise do processo enfrentado por Menocchio, que respondia à Inquisição católica por suas convicções cosmológicas heréticas. O autor reconhece no trabalho de Mikhail Bakhtin a inspiração para desenvolver o conceito. Cf.: GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006; BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura na Idade Média e no Renascimento – o Contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

²⁰ GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.152.

O uso pela produção fílmica de uma ou mais fontes com pontos de identificação histórica, dela se apropriando e/ou a ressignificando, permite uma construção narrativa que estimule a reflexão, ou mesmo, que crie novos significados. Essa dinâmica termina por estabelecer a circularidade de conhecimentos, que podem ou não ser corroborados pela produção acadêmica. Nesse processo, deve-se considerar que, às vezes, os parâmetros científicos são influenciados pelo conhecimento popular corrente, estimulando acadêmicos a se voltarem para temas colocados pelo conhecimento social circulante – naturalmente, munidos dos procedimentos inerentes à pesquisa científica. Os exemplos sobre Chica da Silva e Chico Rei ilustram essa relação dialógica, já que ambos circularam desde as tradições populares e por diversos suportes de registros para, então, receberem a atenção de historiadores em produções universitárias.

Por isso, a circularidade é entendida, nesta pesquisa, em uma perspectiva mais ampla do que a circulação. Essa pressupõe o trânsito das informações, enquanto aquela implica transformação de sentidos decorrentes desse trânsito. Ou seja, a circularidade do conhecimento histórico diz respeito, não somente à existência das narrativas históricas (acadêmicas ou não), mas, fundamentalmente, na influência que uma narrativa possa exercer sobre uma nova abordagem que, além de revalidar o conhecimento corrente, possa promover uma redefinição pontual ou profunda, ressignificando conhecimentos sobre um determinado fato histórico²¹.

Essa circularidade é fundamental para o estabelecimento da *história pública* e, conseqüentemente, da educação para o conhecimento histórico – dentro e fora do espaço escolar. A história pública é comumente associada: ao acesso franqueado de informações de interesse histórico e público; às publicações de divulgação de pesquisas acadêmicas na área de história; à divulgação do conhecimento histórico sob formatos diversos, como romances

²¹ Observa-se que as reflexões desenvolvidas por Roger Chartier a partir dos conceitos de apropriação e ressignificação culturais corroboram o sentido de circularidade aqui trabalhado; cf.: CHARTIER, Roger. *A história cultural entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.

históricos, filmes documentários, programas televisivos, livros didáticos²².

Desenvolvendo-se na Inglaterra e nos Estados Unidos, nos anos de 1970, no contexto de renovação das metodologias das pesquisas historiográficas, a história pública foi influenciada, sobremaneira, pela História Social. Na Europa, emergiu como prática do uso público da História com fins nitidamente político-ideológicos, influenciados pela ideia de uma história capaz de interferir nas relações políticas e sociais, como exemplificam os filmes produzidos por um grupo de cineastas-historiadores composto por Bárbara Abrash e Daniel Walkowitz, atrelados ao discurso militante de grupos sociais como feministas e trabalhadores sindicalizados²³. Nos Estados Unidos, por outra via, tem-se associado a história pública ao uso público da história, por exemplo, espaços museológicos e arquivísticos, logo, menos ligada ao âmbito das políticas públicas e sociais.

Uma das premissas fundamentais nos momentos iniciais da história pública era levar o conhecimento histórico para além dos limites dos portões universitários, atingindo um público mais amplo e não especialista. A Universidade de Oxford, sob os esforços do professor Raphael Samuel, fundou, em 1976, o *History Workshop Journal*²⁴, sendo pioneira nesse processo. Nos Estados Unidos, Robert Kelley, docente na Universidade da Califórnia (Santa Bárbara), instituiu um curso de pós-graduação pensando na atuação de historiadores nos setores público e privado para além do ensino. Na mesma universidade californiana, lançou, em 1978, a revista *The Public Historian*²⁵.

Sidney Chalhoub e Paulo Fontes²⁶, atribuem o desenvolvimento da ideia de história pública no Brasil ao mesmo contexto inglês, quando se

²² ALBIERI, Sara. História pública e consciência histórica. In.: ALMEIDA, Juniele Rabêlo de; ROVAL, Marta Gouveia de Oliveira (Org). *Introdução à história pública*. São Paulo: Letra e voz, 2011.

²³ ABRASH, Barbara; WALKOWITZ, Daniel J. Sub/versions of history: a meditation of a film and historical, narrative. *History Workshop Journal*, n.38, 1994. Disponível em: <<http://hwj.oxfordjournals.org>> Acesso em: 6 fev. 2011.

²⁴ É possível acessar pela internet a produção desde os anos iniciais da publicação. Disponível em: <<http://hwj.oxfordjournals.org/>>

²⁵ Disponível em: <<http://ucpressjournals.com/journal.php?j=tph>>

²⁶ CHALHOUB, Sidney; FONTES, Paulo. História Social do Trabalho, História Pública. *Perseu*, São Paulo: Perseu Abramo, n.4, ano 3, p.219-228, 2009.

ampliaram questões relativas às temáticas inerentes à história social do trabalho. Os autores reconhecem o papel do *History Workshop Journal* e a criação de cursos voltados para a formação de trabalhadores, aproveitando as possibilidades do desenvolvimento da metodologia em história oral como caminho para que os trabalhadores contassem por si mesmos suas histórias.

O cenário em que segmentos sociais como trabalhadores, negros, mulheres ganhavam voz para escreverem suas histórias, fortaleciam-se os laços entre a história social do trabalho, realizada por acadêmicos, e os movimentos sociais. Chalhoub e Fontes destacam, ainda, a organização e disponibilização de arquivos, cujos conteúdos têm favorecido o estabelecimento de políticas públicas como um dos aspectos que mais se desenvolveu na história pública brasileira. Algo que tende a se expandir em decorrência dos avanços tecnológicos que potencializam a variação de suportes, ampliação da capacidade e acessibilidade quanto a conjuntos documentais de naturezas pública e privada.

O conceito de história pública, portanto, não é novo. No entanto, no Brasil, é recente a reflexão mais atenta sobre o conceito e sua prática. Assinala-se o século XXI como o momento em que a academia e profissionais de outras áreas têm se dedicado com maior atenção ao tema²⁷.

²⁷ Destacam-se nesse processo o *Curso de Introdução à História Pública*, ocorrido na Universidade de São Paulo (USP) em fevereiro de 2011. Em julho de 2012, o Departamento de História/USP realizou o *Simpósio Internacional de História Pública: a história e seus públicos*. Em janeiro de 2013 foi lançada na rede internet a página da *Rede Brasileira de História Pública* (RBHP), disponível em: <www.historiapublica.com>. Em 2013, foram aprovados o *Simpósio Temático História Pública*, pela Associação Nacional dos Professores de História (ANPUH), por ocasião do seu XXVII Congresso, realizado em Natal/RN; e o *Grupo de Trabalho História Pública e Oralidade*, pela Associação Brasileira de História Oral (ABHO), por ocasião do seu Encontro Regional Sudeste, realizado em Campinas/SP. Ainda, em 2013, foi realizado o encontro *História: vários públicos, várias narrativas*, promovido pelos programas de pós-graduação em História da UFMG, UFF e UFRGS, no Museu Histórico Abílio Barreto (MHAB), em Belo Horizonte. Em agosto de 2014, ocorrerá o *II Simpósio Internacional em História Pública*, na UFF. No campo de publicações, a *Revista de Estudos Históricos*, Fundação Getúlio Vargas (FGV), programou para sua edição nº 54, em 2014/15, o *dossiê História Pública*. Menciona-se, também, a publicação nacional do livro sobre

Concorda-se com a pertinência do viés ligado à informação histórica e aos modos de divulgá-la. Todavia, defende-se a ampliação do entendimento da história pública. Do contrário, seria reduzi-la a mecanismos de divulgação dos trabalhos realizados pelos historiadores acadêmicos, sobretudo pela publicação de revistas; nesse caso, devem-se incluir também produções não-acadêmicas ligadas aos temas da História²⁸

A proposição aqui apresentada é que a história pública problematiza o conhecimento histórico, mesmo que a narrativa histórica não seja realizada por um historiador de ofício. Isso não significa abrir mão do rigor da produção historiográfica, mas, considerar a produção do conhecimento histórico em diálogo com outras áreas, não necessariamente acadêmicas. Ou seja, pensar na perspectiva de coprodução, algo como uma *autoridade compartilhada*²⁹.

Nesse sentido, reivindica-se o papel do filme de gênero histórico como articulador de elementos de uma equação que configura a cultura histórica, qual seja: saber histórico acadêmico, conhecimento histórico social (circulante na oralidade, literatura, iconografia, livros didáticos etc.) e a narrativa cinematográfica, propriamente dita, sobre o tema

o tema; cf: ALMEIDA, Juniele Rabêlo de; ROVAL, Marta Gouveia de Oliveira (Org). *Introdução à história pública*. São Paulo: Letra e voz, 2011.

²⁸ Publicações de periódicos sobre História, tanto aquelas de mediação científica, quanto produções editoriais sem ligações acadêmicas, ocorrem há tempos em grande parte da Europa. Data de 1909 a publicação da revista *Historia*, de grande público na França. A partir da década de 1970, títulos se alastraram pelas bancas, incluindo publicações com diálogo acadêmico. No Brasil, registra-se, nesse período, a publicação *Grandes Acontecimentos da História* (1969), porém com vida curta. No início do século XXI, pode-se considerar um fenômeno nessa linha editorial: passaram a ser publicadas a *Nossa História* (2003), que deu origem à *Revista de História da Biblioteca Nacional* (2005), concomitante a outros títulos como, por exemplo, a *História Viva* e *Aventuras na História* – ambas de 2003; cf.: CARDOSO, Oldimar. Concepções sobre função social da História em revistas de divulgação científica. *Anais ANPUH – XXV Simpósio Nacional de História*, Fortaleza, 2009; FONSECA, Thais Nívia de Lima e. Mídias e divulgação do conhecimento histórico. *Revista Aedos*, Porto Alegre, n. 11, vol. 4, p.129-140, set., 2012.

²⁹ Conceito entendido para a produção histórica realizada não exclusivamente por historiador, mas que tem autoridade reconhecida e compartilhada. Alguns campos se destacam nessa perspectiva, como a história oral. Considera-se, aqui, a operação do conceito de autoridade compartilhada para campo do filme de gênero histórico devido aos múltiplos diálogos entre as narrativas que subsidiam a produção fílmica – co-autoridade; cf.: FRISCH, Michael. *A shared authority: essays on the craft and meaning of oral and public history*. Albany: State University of New York. 1990.

histórico. Por isso, vale ressaltar a discussão sobre a maneira de execução de trabalhos em história pública.

Conforme indicado, não se trata de um trabalho exclusivo de historiadores. Isso não implica, contudo, a desqualificação da ciência histórica em favor da emergência da história pública. Antes o contrário, quanto maior o leque de áreas pesquisando de modo reflexivo o passado e promovendo a divulgação dessas pesquisas, mais ampla será a circularidade do saber histórico, favorecendo o desenvolvimento da cultura histórica entre não acadêmicos. Sob esse prisma, reitera-se a assertiva de Jill Liddington de que

[...] a história pública é menos sobre “quem” ou o “que”, e muito mais sobre “como”. Nem tanto um substantivo, principalmente um verbo. A história pública tem importância real e urgente, dada a crescente popularidade das representações do passado nos dias de hoje. Em um contexto de segmentação acadêmica e profissionalização restrita, os agentes da história pública podem fornecer uma mediação necessária, inspiradora e revigorante entre o passado e seus públicos³⁰.

O fundamental é, portanto, estabelecer uma ponte entre a reflexão sobre as narrativas históricas produzidas na academia, e, também, pelos não acadêmicos e as maneiras de divulgação dessas pesquisas. As reflexões sobre história pública se fortalecem em meio ao desenvolvimento das formas de comunicação cada vez mais efetivas, rápidas e acessíveis a um maior número de pessoas. Nesse sentido, “o impacto da produção histórica e sua ampla difusão influenciam, naturalmente, no processo de educação da sociedade”³¹.

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

³⁰ LIDDINGTON, Jill. O que é história pública? Os públicos e seus passados. In.: ALMEIDA, Juniele Rabêlo de; ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira (Org). *Introdução à história pública... op.cit.*, p.50.

³¹ FERREIRA, Rodrigo de Almeida. Cinema, educação e história pública: dimensões do filme *Xica da Silva*. In.: ALMEIDA, Juniele Rabêlo de; ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira (Org). *Introdução à história pública...op.cit.*, p.208.

Desde o início o cinema tem se favorecido de acontecimentos históricos e adaptações de clássicos da literatura e continua a fazer. Nos anos mais recentes um novo gênero de filmes tem emergido, que consiste como ponto de partida o problema de recuperar o passado a partir do presente³².

A intercomunicação entre o filme de gênero histórico e a história pública não se restringe a recriar acontecimentos passados na linguagem audiovisual. É essencial considerar que, ao se debruçarem sobre o passado, o diretor e roteirista, bem como o elenco, partem de um saber existente – que pode ser da história ou do campo ficcional, como, por exemplo, o caso do lendário Chico Rei. Ao estabelecer o diálogo com outras narrativas – históricas ou ficcionais – sobre o tema a ser filmado, ocorre a ressignificação de inúmeros aspectos. O filme, portanto, não apenas retomará o conhecimento já circulante, mas produzirá uma versão narrativa sobre os acontecimentos passados.

Por essa via, o debate sobre história pública se aproxima do cinema de gênero histórico como uma prática da educação não-escolar, já que o cinema com temática histórica se edifica a partir dos diálogos entre a historiografia e o conhecimento histórico disseminado entre a população – cuja circularidade ocorre por diversos mediadores – do mesmo modo que podem influenciar na representação sociocultural. Há influência mútua, portanto, entre o cinema-história e o imaginário social. Nesse sentido, pontos de referência são reforçados e/ou recolocados pela filmografia.

Os realizadores de cinema – que também formam parte da sociedade – se “alimentam” desta para extrair temas para seus novos filmes e com tais influenciam – sendo, por sua vez, influenciados pelo contexto – e conformam, de algum modo, a sociedade³³.

Ao analisar *Xica da Silva* e *Chico Rei*, assume-se nesta pesquisa a proposta de problematizar o cinema de gênero histórico e a educação para o conhecimento histórico deles decorrente. Contudo, esse processo só será perceptível se forem avaliados aspectos de suas

³² SAMUEL, Raphael. History and television. *History Workshop Journal*, Oxford, 1981, pp.172-176; p.172. Disponível em: <<http://hwj.oxfordjournals.org/>> Acesso em: 6 fev. 2011. Tradução livre.

³³ LERA, José Maria Caparrós. *Guia del espectador de cine*. Madrid. Alianza Editorial, 2007, p.30. Tradução livre.

produções, pelos quais a circularidade de representações possa ser identificada. Sob esse prisma, além de viabilizar a continuidade da circularidade do conhecimento histórico, a narrativa fílmica permite a reflexão da narrativa histórica referente ao tema filmado.

A conformação dos sentidos produzidos pelos planos de *Xica da Silva* ou *Chico Rei* sobre seus personagens e sobre a história permite vislumbrar, reflexivamente, a circularidade de conhecimentos históricos em distintos suportes, indo das tradições populares à poesia e ao carnaval, validando-os ou ressignificando-os. Como salienta Elias Saliba:

Ao contrário do que se costuma dizer, a “imagem não fala... por si só”. Penso aqui, nas imagens cruas, sem nenhum comentário ou legenda. Tais imagens podem interessar, impressionar, seduzir, comover e apaixonar, mas não podem informar. O que nos informa são as palavras³⁴.

A complexa relação entre conhecimento produzido pelas pesquisas históricas, as fontes históricas (documentos, iconografia e literatura) e o argumento construído para o filme de gênero histórico, estabelecem a circularidade do conhecimento, cujo dinamismo termina por influenciar a reflexão sobre o passado. Na realidade, ao considerar que a educação para o conhecimento histórico ocorre por diversas formas, além dos muros da escola, pressupõe-se que tal conhecimento seja vivenciado pela população.

Uma preocupação pertinente, portanto, é perceber como o conhecimento elaborado academicamente e o saber de outras áreas dialogam, criam/recriam o saber histórico. Por isso, julga-se relevante perscrutar a inter-relação entre os conceitos *história pública/circularidade/imaginário social*, necessária à produção fílmica de gênero histórico e, então, dimensionar o potencial papel socioeducativo que pode ser exercido pelo cinema, tanto no espaço não-escolar, quanto escolar. Em ambos os casos, deve-se dimensionar o diálogo estabelecido com a historiografia e os instrumentos de apoio

³⁴ SALIBA, Elias T. As Imagens Canônicas e a História. In.: MORETTIN, Eduardo Victório; SALIBA, Elias Thomé; *et.al.* (Orgs). *História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007, p.94.

para educação escolar de História, resultando em processos de construção de um imaginário social no caso dos filmes *Xica da Silva* e *Chico Rei*, para a história brasileira do período colonial.

Contudo, essa coprodução entre o conhecimento histórico e equipe cinematográfica (diretor, roteirista, elenco, equipe técnica, produtores, distribuidores, financiadores) nem sempre é simples. O aspecto comercial pressiona a produção fílmica a gerar lucros e, para isso, muitas vezes, apela-se a receitas de sucesso para a elaboração do roteiro. Para as produções de *Xica da Silva* e *Chico Rei*, deve-se considerar, ainda, o papel do Estado, via Embrafilme, como outro elemento dessa equação. Nesse caso, não são incomuns deturpações interpretativas do processo histórico, contradizendo a produção historiográfica. Algo que, naturalmente, irrita os profissionais da área acadêmica, podendo indignar, até mesmo, os espectadores do filme.

Muitas vezes, os filmes e séries televisivas de gênero histórico sequer tem um historiador como consultor. Como exemplo, cita-se o caso da série televisiva *Peoples's History* (2000), sobre a história do Canadá³⁵. Embora um lastro acadêmico tenha sido reivindicado, já que a produção histórica ficou a cargo de um jornalista com doutorado em história canadense, coordenando uma equipe de especialistas, a produção estabeleceu que os historiadores não tivessem poder de decisão. Em outras palavras, os historiadores estavam afastados das filmagens, mesmo quando os planos contradiziam suas pesquisas. Questionado sobre o fato, Gordon Henderson, produtor da série, ratificou a decisão, concordando que a história “de fato, era mais complexa do que nós a representamos, mas se nós desejamos falar sobre uma história, eu não quero dizer ‘por um lado’ e ‘por outro lado’”³⁶, criticando abertamente o formalismo da linguagem corrente entre historiadores acadêmicos.

O conflito entre as formas narrativas e o interesse comercial explicita-se no exemplo da série canadense. O historiador Robert

³⁵ FRIESEN, Joe. Canadá: a people's story as journalist history. *History Workshop Journal*, Oxford, n.56, p.184-203, 2003. Disponível em: <<http://hwj.oxfordjournals.org/>> Acesso em: 6 fev. 2011.

³⁶ Ibidem, p.196. Tradução livre.

Rosenstone, que não se identifica com as correntes subjetivista ou objetivista para abordagens cinematográficas sobre temas históricos³⁷, reforça que considera esse tipo de filme relevante para a compreensão do passado. Ao contrário, defende que mesmo os equívocos presentes nas representações favorecem a reflexão histórica³⁸. Ainda assim, o historiador questiona a superficialidade da linguagem jornalística muitas vezes predominante nos filmes com temáticas históricas, pois, conforme assinala Friesen:

Rosenstone sugere que narrativas históricas, dessas com início, meio e fim, contem um imperativo dramático que deixa a história como uma mensagem moral, história com um sentido de exaltação, história que é a história do progresso: 'a mensagem passada pelo filme é sobre como as coisas estão melhor ou se tornarão melhor, ou ambas'³⁹.

Dimensionar a existência dessas tensões quanto ao tipo de representação histórica construída por um filme é importante, pois, quando o cinema é o artefato onde se desenvolve o processo de história pública, percebe-se aí, não apenas a significação do conhecimento histórico, mas também os processos de negociação e sua ampla difusão.

Por essa perspectiva, além de reconhecer referências sobre temas históricos que fundamentaram a roteirização e filmagem das películas, evidencia-se a circularidade do conhecimento histórico e a apropriação/ressignificação de representações e imaginários sociais sobre o período narrado. Ratifica-se, nesse sentido, a premissa de que o filme de gênero histórico pode exercer relevante papel para a educação do conhecimento histórico.

³⁷ Duas importantes concepções críticas sobre os filmes de gênero histórico dizem respeito à dicotomia realista/objetivista x subjetivista. Aquela cobra da narrativa fílmica parâmetros de recriação histórica; enquanto a subjetivista é questionada pela licença poética das representações fílmicas, o que pode restringir a interpretação histórica; NAPOLITANO, Marcos. Fontes Audiovisuais: a história depois do papel. In.: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tânia de. (Orgs). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005.

³⁸ ROSENSTONE, Robert. A. Inventando la verdad histórica en la gran pantalla. In: CAMARERO, Glória; HERAS, Beatriz de las; CRUZ, Vanessa de. (Orgs). *Una ventana indiscreta: la historia desde el cine*. Madrid: Ediciones JC, 2008.

³⁹ FRIESEN, Joe. Canadá: a people's story... *op.cit.*, p.195. Tradução livre.

O procedimento analítico considera questões relativas à relação história-filme-educação. No caso dos filmes *Xica da Silva* e *Chico Rei* procurou-se identificar as temáticas sócio-históricas a partir dos diálogos com a historiografia sobre a América Portuguesa. Além de analisar aspectos inerentes à história das produções fílmicas, foram consideradas, quando possível, as relações com as políticas culturais e educacionais do momento para dimensionar o filme de gênero histórico nessa engrenagem. Desenvolver tais procedimentos metodológicos favorece a construção de um repertório de informações que podem subsidiar uma análise fílmica qualificada.

Ao estabelecer os critérios para o processo analítico dos referidos filmes considerou-se aspectos a respeito do cinema-história. Como não se intenciona aqui reconstruir o longo debate em torno do tema, destacam-se alguns aspectos.

Observa-se que a apropriação da história pelo filme remete à invenção do cinema e ao desenvolvimento da linguagem cinematográfica. Contudo, a relação entre historiadores e o filme não se estabeleceu com a mesma naturalidade, pois tardou a ser valorizada pela ciência histórica. Em síntese, a desconfiança dos historiadores quanto ao uso do filme como fonte histórica remonta ao princípio da representação fílmica e a verdade histórica⁴⁰. Embora reflexões sobre a montagem e intencionalidade da produção de um filme tenham ocorrido ainda na década de 1920⁴¹, essa percepção perdurou.

A tensão decorrente do filme de gênero histórico entre a verdade objetiva x subjetividade, ou seja, como um testemunho imparcial ou a

⁴⁰ Alcides Ramos apresenta uma detalhada discussão sobre o processo da relação cinema-história; cf.: RAMOS, Alcides. *Canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil*. Bauru: EDUSC, 2002, p.15-48.

⁴¹ Destaca-se nessa discussão, sobretudo, o grupo de cineastas russos composto por, entre outros, Lev Kulechov, Sergei Eisenstein, Dziga Vertov; cf.: EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002; AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. 3.ed. Campinas: Papirus, 2004; SARAIVA, Leandro. *Montagem soviética*. In.: MASCARELLO, Fernando. (Orgs). *História do cinema mundial*. 3.ed. Campinas: Papirus, 2008.

recriação ficcional do passado⁴², os historiadores demonstraram hesitação em incorporar o filme em suas pesquisas. Somente a partir da década de 1960 aproximações mais consistentes ocorreram.

Atribui-se a Marc Ferro o mérito pela abertura do diálogo entre historiadores e o cinema, devido ao seu artigo *O filme: uma contra-análise da sociedade?*⁴³ para a coleção *História: novos problemas, novas abordagens, novos objetos*, dirigida por Jacques Le Goff e Pierre Nora, lançada originalmente em 1974⁴⁴. Ferro defende a construção de uma metodologia para explorar a relação cinema-história, já que o filme, independentemente do gênero, pode ser lido como uma contra-análise da sociedade, uma vez que a imagem-objeto ultrapassa os significados cinematográficos. Assim, o cinema se torna um documento do tempo presente, sendo possível ao historiador identificar no filme elementos para compreender a sociedade para além das representações operadas pelos grupos dominantes, já que o filme pode romper os controles existentes à sua produção, tanto externos, quanto internos⁴⁵.

Desde então, o cinema ganhou espaço entre os historiadores no exercício de seu ofício. Novas perspectivas revisaram uma série de posicionamentos inicialmente assinalados por Ferro. Intepretações alicerçadas nas discussões da semiótica, por exemplo, ganharam destaque a partir das proposições de Pierre Sorlin⁴⁶. Entretanto, como observa Alcides Ramos, apesar da influência junto aos pesquisadores

⁴² NAPOLITANO, Marcos. Fontes Audiovisuais...*op.cit.*

⁴³ Posteriormente o artigo foi lançado em compilação com outros trabalhos do autor, cf.: FERRO, Marc. *Cinema e história*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

⁴⁴ LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. (Orgs). *Historia: novos problemas, novas abordagens, novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976 (3 v).

⁴⁵ "O filme destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo conseguiu construir diante da sociedade. A câmera revela o funcionamento real, diz mais sobre cada um do que seria desejável de mostrar. Ela desvenda o segredo, apresenta o avesso de uma sociedade, seus "lapsos". Ela atinge suas estruturas. (...) A ideia de que um gesto poderia ser uma frase, ou um olhar, um longo discurso, é completamente insuportável: isso não significaria que a imagem, as imagens (...) constituem a matéria de uma outra história que não a História, uma contra-análise da sociedade?" FERRO, Marc. *Cinema e história... op.cit.*, p.86.

⁴⁶ Cf.: SORLIN, Pierre. *La storia nei film: interpretazione del passato*. Firenze: La Nuova Italia, 1984; SORLIN, Pierre. *Sociologia del cine: la apertura para la historia de mañana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

que se voltam para a relação entre o cinema e a história, Sorlin reviu seus trabalhos, minimizando os limites da semiótica neste processo⁴⁷.

Outro nicho analítico ultrapassa a percepção do filme como fonte para os estudos históricos, procurando entender o filme a partir dele mesmo e as implicações que as representações nele realizadas têm para a sociedade⁴⁸. Michele Lagny, talvez o nome de maior ascendência sobre esse corpo de pesquisadores, tem promovido reflexões reconstituindo o cinema como um objeto na historiografia, imprimindo análises sob perspectiva teórica, em diálogo, tanto no campo da história, quanto no campo dos estudos de cinema e da história do cinema⁴⁹. Para a autora, a defesa do uso do filme como fonte histórica – posição tão cara aos pioneiros desse debate e adotada de forma estratégica para atrair os historiadores a essa seara – se encontra consolidada. Cabe, então, abordar o cinema como história-problema.

Robert Rosenstone também apresenta um ponto dessa interpretação ao destacar a historicidade que tem o filme. Assim, o considera para além da cinefília, reconhecendo no filme de gênero histórico uma destacada maneira de se representar o passado.

Filmes, minisséries, documentários e docudramas históricos de grande bilheteria são gêneros cada vez mais importantes em nossa relação com o passado e para o nosso entendimento da história. Deixá-los fora da equação quando pensamos o sentido do passado significa nos condenar a ignorar a maneira como um segmento enorme da população passou a entender os acontecimentos e as pessoas que constituem a história⁵⁰.

O autor não subestima a tradição histórica escrita, mas se propõe a pensar a escrita da história por meio de outros suportes – um movimento que acompanha a transformação social e suas

⁴⁷ “A semiologia esgotou-se (...). Ela criou ferramentas bastante úteis, que já não bastam ou se tornaram inúteis”; SORLIN, Pierre *apud* RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo... op.cit.*, p.32.

⁴⁸ Para um balanço das principais perspectivas do filme e sua relação com a produção historiográfica; cf.: SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. Cinema e historiografia: trajetória de um objeto historiográfico (1971-2010). *História da Historiografia*, Ouro Preto, n.8, p.151-173, abr.2012.

⁴⁹ LAGNY, Michèle. *Cine e historia: Problemas y métodos en la investigación histórica*. Barcelona: Bosch, 1997.

⁵⁰ ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes. Os filmes na História*. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p.17.

representações, cada vez mais audiovisual, em processo com curva ascendente e acelerada desde o quarto final do século XX⁵¹.

Ciente de que o sentido histórico da sociedade não é produzido mais exclusivamente pelas páginas escritas, Rosenstone reconhece que o significado histórico de um filme é distinto do saber historiográfico e, por isso, as análises sobre as narrativas históricas impressas e cinematográficas precisam levar em conta suas peculiaridades. Aliás, reservadas as particularidades existentes entre autores/escolas referentes ao cinema-história, tem-se como princípio que um filme é um filme, uma produção artística e comercial e, não, um trabalho produzido segundo os ditames acadêmicos.

Quase meio século após as primeiras reflexões mais elaboradas sobre a relação entre a história e o cinema, o panorama da produção no Brasil comporta duas grandes tendências. Conforme Santiago Júnior⁵², um primeiro grupo seria representado por trabalhos inscritos na perspectiva da história social, sendo caracterizado por maior flexibilidade quanto aos métodos e menos fechado nas questões teóricas. O autor destaca que as problemáticas dessas pesquisas relacionam a produção do cinema com questões sociais, políticas e econômicas, além de se preocuparem com a circulação dos filmes. O outro território dialoga mais proximamente com a prática da história cultural, destacando as apropriações e representações sociais no cinema. Os autores que desenvolvem trabalhos sob esse viés têm, segundo Santiago Jr., procurado estreitar suas análises a uma carga teórica e conceitual, em especial às reflexões de Roger Chartier⁵³.

Ressalva-se que essa classificação proposta para as pesquisas em história-cinema é entendida com finalidade didática e operacional, o

⁵¹ A *escrita videográfica* exemplifica a diversificação da escrita da História por meio da linguagem audiovisual; cf.: MAUAD, Ana Maria. Fontes de memória e o conceito de escrita videográfica: a propósito da fatura do texto videográfico Milton Guran em três tempos. *Revista de História Oral*, Rio de Janeiro, v.1, nº13, .141-151, 2010; MAUAD, Ana Maria; DUMAS, Fernando. Fontes orais e visuais na pesquisa histórica: novos métodos e possibilidades narrativas. In: Juniele Almeida Rebelo; Marta Gouveia de Oliveira Rovai. (Org). *Introdução à História Pública*. São Paulo: Letra e Voz, 2011.

⁵² SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. Cinema e historiografia...*op.cit.*

⁵³ *Ibidem*, p.164-165.

que nem sempre é qualitativo. De forma alguma se deve entender que tais produções são excludentes: ou se enquadram no cenário da história social ou da história cultural. Os diálogos entre os procedimentos de pesquisa desses trabalhos (metodologias, escopo conceitual, problematizações) são intensos e reforçam a concepção aqui seguida de abordar o cinema como uma construção histórico-social, bem como entender o filme como objeto específico ao qual se desenvolvem a interpretação e crítica histórica.

A presente tese – *Cinema, História Pública e Educação: circularidade do conhecimento histórico em Xica da Silva (1976) e Chico Rei (1985)* – exemplifica o entrelaçamento desses campos. A proposição metodológica desta tese considera as interseções entre aspectos da história social (como problematizar o cinema de temática histórica e a educação não-escolar; perscrutar as relações entre política e educação no momento de realização dos filmes; analisar o processo de produção dos filmes; identificar o circuito de circulação e dimensionar o impacto socioeducativo das películas) e da história cultural (passando da preocupação em atrelar a análise fílmica a parâmetros conceituais como aspectos da narrativa, representação cultural, circularidade cultural à representação cinematográfica da história e à produção do sentido histórico decorrente do filme).

Embora a relação entre história e cinema seja contemplada pela bibliografia especializada, o mesmo não se pode dizer sobre a precisão das características dos filmes inspirados pela história⁵⁴. Se o binômio cinema-história delinea o campo do estudo, entretanto, permanecem imprecisões quanto ao tipo de filme que se propõe abordar a história. O uso de expressões variadas reflete a compreensão difusa em torno desse tipo de produção. Robert Rosenstone, por exemplo, opta por usar o termo *filme histórico* para toda produção que se propõe a recriar

⁵⁴ José Noriega propôs, no *I Congresso Internacional de História e Cine*, realizado em 2007, em Madri, o conceito de *cinema-memória* como substituto ao cinema-história. Não obstante, essa tese não segue tal proposição; NORIEGA, José Luiz Sánchez. De la “película histórica” al cine de la memoria. In.: CAMARERO, Gloria; HERAS, Beatriz de las; CRUZ, Vanessa de. (Orgs). *Una ventana indiscreta: la historia desde del cine*. Madrid: Ediciones JC, 2008.

de forma consciente o passado⁵⁵. Opção que comporta ressalvas, já que temas da história do tempo presente podem motivar enredos e roteiros de filme ficcionais.

O que se percebe necessário, portanto, é o estabelecimento de um olhar mais preciso para os tipos de produção fílmica que dialogam com a história. Nesse sentido, a categoria *gênero* se apresenta como um caminho coerente. Reflexões sobre gêneros narrativos, realizadas primeiramente no campo da teoria da literatura⁵⁶, permitiram correspondências para o *gênero cinematográfico*.

O gênero cinematográfico constrói arquétipos e representações cuja circulação dentro do público consumidor daquele gênero facilita o reconhecimento da mensagem, estabelecendo padrões compartilhados. De modo geral, os gêneros são organizados pela própria indústria cinematográfica. Um gênero torna-se reconhecível pelos seus elementos estéticos, de elenco e narrativos. Assim, a partir de uma iconografia, fotografia, cenário, atores e tipo de história, se estabelece um lugar específico que espera ser o do filme em sua comunicação com o público. Dessa maneira, o gênero fílmico reforça a própria engrenagem da economia em torno da indústria do cinema. Por outro lado, é preciso considerar que alguns gêneros não tiveram seu estabelecimento atrelado à indústria, como exemplifica o filme *noir*⁵⁷.

Compreendido por esses ângulos, o cinema tem variados gêneros que agrupam filmes pela estrutura narrativa, linguagem audiovisual, formato como os gêneros comédia, drama, histórico, faroeste, terror, policial etc. Assim, parece legítimo reconhecer como um *gênero* o *filme histórico*, afinal há uma temática específica e cuidados

⁵⁵ ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes... op.cit.*, p.15.

⁵⁶ “Um gênero compreende uma classe de eventos comunicativos, cujos exemplares compartilham os mesmos propósitos. Estes propósitos são reconhecidos pelos membros especialistas da comunidade discursiva de origem e, portanto, constituem o conjunto de razões para o gênero. Estas razões moldam a estrutura esquemática do discurso e influenciam e limitam a escolha de conteúdo e de estilo”; tradução livre, cf.: SWALES, John M. *Genre analysis*. New York: Cambridge University Press, 1990, p.58.

⁵⁷ Cf.: SILVER Alain; URSINI James. *Film noir*. New York: Lamelight, 2004; NOGUEIRA, Luís. *Manuais de Cinema II: Gêneros Cinematográficos*. Covilhã: Livros Labcom, 2010.

supervalorizados pela produção e pelo público, como detalhada pesquisa para caracterizar o período temporal representado.

A reconstituição visual do passado onera consideravelmente esse tipo de produção, tanto que uma das justificativas dadas, em 1977, pela direção da Embrafilme em abrir vultosa linha de crédito de fomento a produções do gênero era viabilizá-la, já que o mercado nacional cinematográfico praticamente não tinha condições para encarar a empreitada. Uma das consequências dos elevados custos era restringir a produção, além de prejudicar produtores que tentavam, pois o orçamento insuficiente exigia improvisações constantes.

O esmero inerente à reconstituição temporal cenográfica, dos costumes, figurinos, gestos são importantes características do filme de gênero histórico, entretanto, também o são dos demais gêneros. Por isso, apenas a reconstituição temporal não é suficiente para definir o filme histórico. Além disso, ainda que no campo da imaginação, filmes sobre o futuro e de ficção científica exigem a mesma atenção de produção. Então, quais outros elementos podem ser elencados para definir o filme de gênero histórico?

Ciente dos riscos e sem pretender uma resposta definitiva para a questão, é possível sugerir algumas proposições sobre o filme de gênero histórico. Entre elas, acredita-se que quatro aspectos inerentes a qualquer produção fílmica, do faroeste à ficção científica, adquirem outra dimensão no filme de gênero histórico.

O primeiro aspecto diz respeito à percepção do recorte temporal em que se desenvolve a narrativa fílmica, podendo ser um passado distante, recente ou mesmo imediato. Os filmes se desenvolvem dentro de uma temporalidade específica. Contudo, a problematização dessa temporalidade é singular ao projeto do filme de gênero histórico, já que a narrativa é significada na abordagem do tema nessa temporalidade. Assim, pode-se considerar a representação temporal no filme de gênero histórico o elemento desencadeador da construção argumentativa e de elaboração do roteiro.

O segundo se refere ao cuidado com a observação dos elementos audiovisuais da narrativa fílmica (figurino, cenário, fotografia,

mobiliário). Este cuidado não deve ser entendido, porém, como uma camisa de força, pela qual, se houver alguma incongruência, o filme deixa de ser considerado de gênero histórico. Mesmo porque muitos diretores recorrem à licença artística e inserem elementos anacrônicos ao período temporal narrado, muitas vezes, com o intuito de problematizar a relação passado-presente⁵⁸.

Terceiro, a compreensão da intencionalidade explicativa sobre o objeto histórico narrado. Mesmo que o filme não se proponha a ser uma aula de História, o diretor tem a consciência de que seu filme representa a oportunidade de apresentar uma versão sobre a história, que pode ser inédita para muitos ou, ao menos, se colocar diante do saber histórico, de modo complementar ou conflituoso.

Em quarto, considera-se que todo filme se inicia com uma pesquisa para seu desenvolvimento. Mas a pesquisa temática para uma produção histórica possui dimensões relevantes, como o diálogo com a historiografia e, quando houver, outras narrativas referentes ao assunto abordado. Talvez seja essa a premissa fundamental do filme de gênero histórico, pois é a pesquisa que permitirá estabelecer elementos para construir a narrativa sobre o tema e a temporalidade recortados. A esse respeito, duas breves observações: a) a pesquisa para elaboração do roteiro não implica transpor as informações recolhidas em arquivos, bibliotecas e outros suportes para o filme, afinal não se trata de filmar a produção anterior, mas criar uma narrativa cinematográfica para a temática; b) uma vez filmado, o trabalho de investigação promove, não apenas a recuperação de um evento histórico, passado ou atual, mas termina por favorecer a circularidade do conhecimento sobre o objeto fílmico, validando, refutando e/ou ressignificando esse saber junto ao público que toma contato com o filme.

A partir dessas considerações, ratifica-se a compreensão do filme de gênero histórico como produtor de história pública. Ao abordar um

⁵⁸ Citam-se, como exemplo, os soldados romanos armados com metralhadora ou tanques no deserto perseguindo Judas, em *Jesus Cristo Superstar* (1973); ou a presença de um par de tênis de grife na coleção de calçados da rainha da França, em pleno século XVIII, no filme *Maria Antonieta* (2006); cf.: JESUS CRISTO SUPERSTAR. JEWISON, Norman. Universal, 1973, 108 min.; MARIA ANTONIETA. COPPOLA, Sofia. Columbia Pictures, 2006, 127 min.

tema histórico, esse tipo de filme desenvolve ampla pesquisa, ressignifica e contribui para a construção e a difusão de conhecimentos históricos.

Embora o entendimento desse gênero fílmico ajude a delimitar sua abordagem dentro do campo cinema-história, ainda persistem alguns pontos que precisam ser dimensionados. Isso porque um filme com essa rubrica pode ter especificidades, sobretudo em relação à intencionalidade da produção.

Segundo o historiador do cinema José Caparrós Lera, há três tipos de filmes no campo cinema-história⁵⁹: 1º) *Com valor histórico ou sociológico*, mas que não tem intenção de ser uma representação histórica, quer dizer, são contextualizados em determinadas temporalidades sem que isso imprima uma marca explicativa sobre o período. Nesse tipo de filme, a estrutura narrativa não tem foco no acontecimento passado, mas a ambientação temporal permite inferências históricas e sociológicas⁶⁰; 2º) *Histórico*, que se sustenta em personagens, acontecimentos e conjunturas, construído a partir de ampla pesquisa em variadas fontes, porém sem se ater a uma rigorosa reconstituição. Destaca-se nessa proposta fílmica a problematização histórica sem a premissa de recriar o passado conforme o princípio objetivista, logo, nesse tipo de filme se permite a incoerências e anacronismos, às vezes, de maneira explícita e provocativa⁶¹; 3º) *Com intencionalidade histórica*, cujo objetivo é representar um acontecimento com o intuito de reconstruir o passado em uma produção que se propõe a recriar o mais próximo possível à temporalidade representada. Predomina nesse tipo de superprodução a perspectiva de

⁵⁹ LERA, José Maria Caparrós. El cine como documento histórico, *Revista Anthropos*, nº 175, 1997.

⁶⁰ *O ovo da serpente* (1977), pode ser pensado como exemplo desta tipologia, pois revela aspectos da sociedade alemã que culminaram com os parâmetros do nazismo, entretanto, sem enfocar a política nazista em si; cf.: O OVO DA SERPENTE. BERGMAN, Ingmar. Paramount, 1977, 120 min.

⁶¹ Como exemplo desta subcategoria, além os filmes *Xica da Silva* (de Cacá Diegues, 1976) e *Chico Rei* (de Walter Lima Jr., 1985); cf.: JESUS CRISTO SUPERSTAR. JEWISON, Norman...*op.cit.*

que o audiovisual fílmico funcione como uma janela temporal para o espectador⁶².

Percebe-se pontos de tangência entre as subcategorias propostas, o que é compreensível por estarem inscritas a uma categoria maior: cinema-história. As tipologias podem, muitas vezes, iluminar processos analíticos a partir das características da pesquisa. Para a tese aqui desenvolvida, considera-se pertinente a proposição metodológica de José Maria Caparrós Lera, especialmente as referentes ao tipo de *filme histórico*, pois compreende-se *Xica da Silva* e *Chico Rei* nessa subcategoria, já que esses filmes se sustentam na História de Minas Gerais e do escravismo, inclusive recriando cenários e figurinos, porém com ampla liberdade na construção de seus roteiros.

A análise fílmica é um processo complexo e com variações de procedimentos. Um dos pontos basilares das análises aqui empreendidas é procurar ultrapassar o aspecto realista frequentemente enfrentado pelos filmes de gênero histórico. Como filmes ficcionais inspirados e orientados pela História, entende-se lícito que o produto desse gênero utilize dos dados histórico-acadêmicos e de outros formatos narrativos para criar livremente sua narrativa fílmica. Por outra via, também se procurou reconhecer a subjetividade excessiva ao delinear parâmetros decorrentes das narrativas que trabalharam as histórias de Chica da Silva e de Chico Rei. Ou seja, a análise empreendida visa escapar das limitações decorrentes das cobranças polarizadas entre realismo/subjetividade, valorizando, na estrutura fílmica, elementos que permitam a reflexão da construção da narrativa histórico-cinematográfica como história pública, posto que o filme dialoga com a história, e não a substitui.

Trazer filme, textos ficcionais e outros produtos artísticos para a cena da Pesquisa e do Ensino de História, portanto, é fazê-los dialogarem com o trabalho dos historiadores, ao invés de os tratar como parceiros menores e ignorantes, a serem corrigidos pela ciência. E descobrir que muitas são as vozes

⁶² *Independência ou Morte*, de Carlos Coimbra, é um exemplo de filme nacional cuja proposta foi estabelecer uma representação fidedigna do passado; cf.: INDEPENDÊNCIA OU MORTE. COIMBRA, Carlos. Embrafilme, 1972, 108 min.

com direito à fala reflexiva (no plano do conceito ou no plano do sensível) sobre História⁶³.

Desde as primeiras considerações de Marc Ferro sobre o cinema-história, os procedimentos metodológicos inerentes à análise têm recebido os devidos cuidados. Apesar de variáveis, em síntese, a análise contempla duas dimensões interdependentes: externa e interna.

Assumem-se aqui quatro etapas analíticas⁶⁴. 1ª) contextualização: tanto histórica, em que se abordam as referências históricas e sociopolíticas do período representado, quanto fílmica, analisando o momento da produção do filme; 2ª) produção artística e comercial: que procura entender o processo de criação, composição artística, financiamento e distribuição; 3ª) análise do filme: o pesquisador deve atentar para desvendar as proposições ideológicas, os elementos estéticos, as mensagens e a recepção pública do filme; 4ª) o impacto do filme: avaliar a repercussão sociocultural, tanto no momento do seu lançamento, quanto ao médio e longo prazos.

Considerando tais diretrizes, as análises dos filmes *Xica da Silva* e *Chico Rei* são estabelecidas a partir das problematizações referentes à circularidade do conhecimento histórico e da educação escolar e não-escolar. Etapas analíticas de fundo externo foram abordadas considerando as construções de representações sobre os personagens-protagonistas em variados suportes, dos seus projetos fílmicos e da repercussão via imprensa.

Quanto à análise interna do filme, é corrente o uso da decupagem fílmica como procedimento metodológico. Conforme Ismail Xavier, esse processo de desmontagem do filme permite entendê-lo constituído

[...] de sequências – unidades menores dentro dele, marcadas por sua função dramática e/ou pela sua posição na narrativa. Cada sequência seria constituída de cenas – cada uma das partes dotadas de unidade espaço-temporal. Partindo daí, definamos por enquanto a *decupagem* como processo de decomposição do filme (e portanto das sequências e cenas)

⁶³ SILVA, Marco Antônio. A caricatura como pensamento: a Carlota de Carla. *Revista O Olho da História*, n.10, 2008, p.8. Disponível em: <<http://oolhodahistoria.org/artigos/IMAGENS-caricatura-carlota-carla-marcos-silva.pdf>> Acesso em: 27 ago. 2008.

⁶⁴ LERA, José Maria Caparrós. Análisis histórico de los films de ficción. *Cuadernos Cinematográficos*, nº 10, 1996.

em planos. O plano corresponde a cada tomada de cena, ou seja, à extensão de filme compreendida entre dois cortes, o que significa dizer que o plano é um segmento contínuo da imagem⁶⁵.

Ao realizar o exercício de decupagem dos filmes *Xica da Silva* e *Chico Rei*, foi possível reconhecer aspectos temáticos e estéticos em suas estruturas. Entretanto, apesar da reconhecida validade deste procedimento, optou-se por não aprofundá-lo diante dos objetivos centrais da tese, que ultrapassam os aspectos estéticos dos planos do filme⁶⁶.

O fato é que a análise fílmica implica escolhas e olhares específicos que atendam ao propósito do empreendimento analítico. Não por acaso o filme termina por ser revisto várias vezes, a fim de viabilizar o cruzamento problematizado dos elementos fílmicos representados com informações coletadas em pesquisas nos âmbitos interno e externo da produção. Nesse sentido, a análise de um filme ou de seu fragmento implica

[...] despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente “a olho nu”, uma vez que o filme é tomado pela totalidade. Parte-se, portanto, do texto fílmico para “desconstruí-lo” e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme. Através dessa etapa, o analista adquire um certo distanciamento do filme.

[...] Uma segunda fase consiste, em seguida, em estabelecer elos entre esses elementos isolados, em compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significante: reconstruir o filme ou o fragmento⁶⁷.

É estabelecido, portanto, um processo de desconstrução e reconstrução, no qual se descreve o filme para, então, interpretá-lo. Deve-se atentar para não incorrer em desequilíbrio entre esses procedimentos complementares e interligados. Quer dizer que o

⁶⁵ XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*. 3.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005, p.27.

⁶⁶ “A descrição plano por plano apresenta o inconveniente de privilegiar precisamente o *plano* como unidade (e isso em vários níveis: narrativo, dramático, plástico, analítico). Ora, um filme também se apresenta como um conjunto de conjuntos de planos, agrupados de acordo com critérios narrativos, plásticos etc.”; NOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. 7.ed. Campinas: Papirus, 2012, p.79.

⁶⁷ Ibidem, p.14-15

exercício descritivo não seja confundido com o trabalho interpretativo, ou, ainda, que a interpretação se sustente em uma frágil descrição. Ressalva-se o aspecto interdependente deste processo, afinal tais etapas fazem parte de um mesmo movimento, já que se interpreta ao descrever e vice-versa, ou seja, a distinção em etapas é uma formalidade operacional. Dessa maneira, minimizam-se os riscos de se realizar uma análise que extrapole o próprio filme – que deve ser o ponto de partida e chegada do trabalho analítico⁶⁸.

De acordo com a natureza da presente pesquisa – que objetiva compreender o filme de gênero histórico como produto/produtor de história pública –, procura-se analisar os elementos fílmicos em diálogos com questões tematizadas que permitem reconhecer o intercâmbio entre as narrativas realizadas sobre Chica da Silva e Chico Rei e as narrativas cinematográficas, vislumbrando tanto a circularidade do conhecimento histórico, quanto a ressignificações desse conhecimento. Assim, a análise ocorre por meio de eixos norteadores definidos a partir da própria estrutura fílmica e atrelados à produção historiográfica sobre a sociedade mineira setecentista, com destaque para as relações escravistas.

O período histórico da América Portuguesa no qual se desenvolvem ambos os filmes favorece a representação e problematização de temas inerentes àquela sociedade como relações escravistas, religiosidade e papel da Igreja, atividades de trabalho tanto escravo quanto livre, aspectos da administração colonial. Esse conjunto de representações construídas a partir dos protagonistas Chica da Silva e Chico Rei é analisado por meio do diálogo estabelecido com referências históricas e sociopolíticas do período abordado pelos filmes, em consonância com outras fontes que serviram de subsídio para a realização dos filmes.

Ambas as películas apresentam uma estrutura narrativa construída em torno de representações sobre *liberdade e resistência* –

⁶⁸ Para procedimentos de análise fílmica, cf.: AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. A análise do filme. 2.ed. Lisboa: Texto & Grafia, 2004; VANOYE, Francis; GOLLOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica...op.cit.*; XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico... op.cit.*

binômio por excelência inerente à dinâmica social do período. É em torno desse eixo que os títulos fílmicos serão analisados. Ressalta-se que, como o filme de gênero histórico diz muito sobre o período em que foi realizado, essa temática também estava em voga a partir da segunda metade da década de 1970, quando foram produzidos alguns títulos fílmicos concomitantemente ao processo de abertura política com a gradativa reorganização da sociedade civil durante a ditadura militar⁶⁹.

Sob o prisma da ideia de liberdade, optou-se por estabelecer três eixos condutores para a análise de *Xica da Silva* e *Chico Rei*. O primeiro aborda as representações de liberdade nos filmes, abarcando suas variadas matizes para a dinâmica da sociedade setecentista mineira idealizada pelos diretores – da intrínseca submissão escrava às liberdades social, política e econômica. Já o segundo recorte diz respeito à meta-história, ou seja, “[...] o recurso de filmar um determinado período histórico e atribuir nas suas cenas elementos do momento contemporâneo”⁷⁰, que intenta trabalhar temas inerentes aos contextos das filmagens deslocados para temporalidade apresentada na narrativa fílmica. Enquanto o terceiro segmento analítico se volta ao viés didático e pedagógico, uma vez que muitas sequências dos filmes assinalam a preocupação em explicar ao espectador fatos e conceitos históricos.

Ressalva-se que os eixos recortados são parâmetros analíticos, que assumem a função balizadora. Deve-se, assim, evitar considerá-los de modo estanque e segmentado, pois se articulam com toda a

⁶⁹ Alguns títulos produzidos nesse período continham críticas veladas, ou mesmo diretas, à ditadura militar, enfrentando, por isso, problemas com a censura governamental; cf.: IRACEMA, *UMA TRANSA AMAZÔNICA*. BODANSCKY, Jorge. StopFilm. 1974, 90 min.; ELES NÃO USAM *BLACK TIE*. HIRZSMAN, Leon. Embrafilme. 1981, 123 min.; PRÁ FRENTE BRASIL. FARIAS, Roberto. Embrafilme. 1982, 110 min.. Sobre a abertura política; cf.: ZAVERUCHA, Jorge. *Rumor de Sabres. Tutela militar ou controle civil?* São Paulo: Editora Ática, 1994; D’ARAÚJO, Maria Celina; CASTRO, Celso; *et.al. Democracia e Forças Armadas no Cone Sul*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000; SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. *Crise da ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil, 1974-1985*. In.: FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucília de Almeida Neves. *O Brasil Republicano*, vol. 4. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 2003.

⁷⁰ Entrevista de Jean-Claude Bernardet gravada para o extra do DVD *Os Inconfidentes*; cf.: OS INCONFIDENTES. ANDRADE, Joaquim Pedro de. *Filmes do Serro/Embrafilme*. 1972 (2007), 82 min.

estrutura fílmica. Como dito, o conceito principal de ambos os filmes é a liberdade, sendo que as categorias propostas – imaginários de liberdade, meta-história e o aspecto pedagógico do filme – interagem com esse conceito por toda a narrativa cinematográfica.

Destarte, procurou-se desenvolver as análises da pesquisa, que se localizam na interface cinema, educação e história, a partir dos possíveis significados produzidos pelas representações fílmicas. Dessa maneira, buscou-se evitar considerar os planos do filme com uma expressão que confirmasse o saber histórico existente. Para tanto, estabeleceram-se diálogos entre as variadas fontes narrativas a respeito de Chica da Silva e Chico Rei e seus contextos sócio-históricos, o conhecimento historiográfico referente à temática e o sentido produzido pela narrativa cinematográfica na perspectiva da história pública.

A preocupação central, portanto, não foi conferir se as representações fílmicas sobre determinado acontecimento ou personagem histórico ratificam a produção historiográfica ou são recriações artísticas apartadas da pesquisa acadêmica, mas, sim, reconhecer no processo de construção da narrativa cinematográfica com temática histórica a circularidade de fontes que serviram para elaborar a produção fílmica e a reflexão histórica que podem proporcionar, delineando cenários favoráveis, a educação para o conhecimento histórico.

1. A CONSTRUÇÃO DA TEMÁTICA HISTÓRICA: REPRESENTAÇÕES DE CHICA DA SILVA E CHICO REI

Os enredos sobre os escravos Chica da Silva e Chico Rei, que conquistaram a liberdade e obtiveram destaque na sociedade do século XVIII, têm sido apresentados em múltiplas possibilidades narrativas. A literatura, a música, o carnaval, o cinema são alguns dos meios de expressão que contribuíram para construir o imaginário social⁷¹ em torno desses protagonistas e seus contextos sócio-históricos. As narrativas realizadas nessas linguagens revelam um movimento essencial para a sociedade: a construção da memória.

A narrativa não é um encadeamento aleatório de acontecimentos. A escolha do que narrar e por qual perspectiva o fazer são complexas e estão atreladas à relação temporal passado-presente. A negociação presente na disputa pela construção e ressignificação da história, por meio da recuperação, produção e organização de narrativas sobre os acontecimentos, incorre na elaboração também dos referenciais de pertencimento, cuja leitura produz sentido. Narrativa esta que, também, passará a ser objeto de análise das gerações de historiadores, bem como das demais pessoas que procuram ressignificá-la.

Para analisar o processo de construção de narrativas, recorre-se a Paul Ricoeur e suas reflexões relativas à temporalidade histórica. Segundo o autor, a história se aproxima da imaginação. Dela, porém, se distingue dada a sua determinação temporal e intencionalidade em

⁷¹ “O imaginário social é um aspecto da vida social, da atividade global dos agentes sociais, cujas particularidades se manifestam na diversidade dos seus produtos. Os imaginários sociais constituem outros tantos pontos de referência no vasto sistema simbólico que qualquer coletividade produz e através do qual, como disse Mauss, ela se percebe, divide e elabora os seus próprios objetivos”; BACZKO, Bronislaw. *Imaginação Social...* op.cit., p.309.

recuperar o passado, enquanto a imaginação é imprecisa e se encontra no campo ficcional⁷².

Para Paul Ricoeur, a memória se localiza no nível intermediário entre a experiência temporal humana e a operação narrativa, que procura dar sentido à experiência vivida. Nesse ponto, o autor distingue a narrativa ficcional da narrativa histórica. Enquanto a primeira está inscrita no campo da imaginação, a segunda almeja o conhecimento do passado, pautando-se pelos vestígios localizados e datados, sendo o uso de documentação uma das linhas divisórias entre história e ficção⁷³.

A construção da narrativa histórica, entre *quase ficcional* e *quase realidade*, não é mera sucessão de episódios dispersos. Na tentativa de atribuir sentidos à experiência vivida, opera-se o encadeamento de eventos que são significados/interpretados em narrativas temporais. Por meio dessa ação, “[...] o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo; em compensação, a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal”⁷⁴.

São necessários, portanto, pontos de reconhecimento para que as narrativas permitam sentidos interpretativos do passado-presente. O escritor/narrador está imbuído dos valores do seu tempo presente, porém não pode se furtar aos acontecimentos do período histórico abordado, seus personagens, datas. Por outra via, o leitor/espectador

⁷² Paul Ricoeur, em trabalhos como *Tempo e Narrativa* (2010), entende a narrativa histórica como um exercício de ficção e atrelado a metodologia da pesquisa histórica. Para o autor, portanto, a escrita historiográfica decorre da relação entre imaginação e realidade. Ricoeur reconhece a narrativa histórica entre o *quase ficcional* e o *quase realidade*, mas sua posição revela possíveis contrapontos ao discurso histórico como narrativa literária, livre e ficcional, conforme proposto por Hyden White em seu texto *Metahistória* publicado em 1973; RICOUER, Paul. *Tempo...* op.cit.; WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. 2.ed. São Paulo: EDUSP, 1995.

⁷³ Paul Ricoeur ressalva não compreender o documento com o sentido de real, como verdade; uma perspectiva corrente durante a estruturação da ciência histórica no século XIX, mas que ainda hoje ecoa, sobretudo, na esfera do senso comum. O documento apresenta imenso valor e é imprescindível para a reflexão histórica, mas deve ser devidamente problematizado, afinal a elaboração de um documento-monumento ou a interpretação de um vestígio como documento precisa levar em conta a intencionalidade em sua elaboração; RICOUER, Paul. *Tempo...* op.cit. Para a relação entre história, memória e documento, cf.: LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. 5.ed. Campinas: Unicamp, 2003.

⁷⁴ RICOUER, Paul. *Tempo...* op.cit., p.85.

precisa transitar por esse cenário e temporalidade contando com repertório que lhe propicie o reconhecimento ou, então, o estranhamento.

As narrativas fílmicas *Xica da Silva* e *Chico Rei* são, nesse sentido, emblemáticas, ainda que distintas – já que Cacá Diegues optou pelo viés da comédia para representar, em sua visão, a *doidice brasileira*; enquanto Walter Lima, ao se afastar do estilo *samba do crioulo doido*, desenvolveu um drama que valorizasse a *objetividade-realidade*. Entretanto, é notória, em ambos os diretores, a preocupação com a forma narrativa a ser construída, cientes de que os espectadores poderiam ser levados à reflexão sobre as histórias contadas em seus filmes. Percebe-se, portanto, a ideia do cinema-história como mediador do conhecimento histórico, em um processo de construção de história pública – ainda que esse conceito não lhes fosse familiar, tampouco corrente no Brasil ao período em que produziram os filmes.

A pluralidade de registros, nos mais variados formatos, sobre Chica da Silva e Chico Rei, endossa a ideia de que os filmes sobre suas vidas decorrem das escolhas realizadas pela equipe de produção. Essas representações estão sujeitas a interpretações distintas e, até mesmo, contraditórias, dentro do próprio filme. Compreender como são construídas, seus sentidos e sua significação, é essencial para entender o filme e seu potencial educativo, escolar e/ou não-escolar. Afinal, a realização de um filme com temática histórica se desenvolve a partir de intenso diálogo com as narrativas sobre o período a ser representado.

Em primeiro lugar, os intelectuais e consultores fornecem ao diretor o quadro geral – a leitura do tema oriunda já de um recorte bibliográfico, as fontes escritas e visuais a serem consultadas e reproduzidas, o material musical a ser utilizado e a posição da obra dentro de um conjunto de iniciativas de época⁷⁵.

Todavia, a análise dessas representações inerentes aos filmes, seja composta por imagens canônicas, quer dizer, aquelas que “[...] constituem pontos de referência inconscientes, sendo, portanto,

⁷⁵ MORETTIN, Eduardo Victório. *Humberto Mauro, cinema...op.cit.*, p.22.

decisivas em seus efeitos subliminares de identificação coletiva”⁷⁶, seja a sua contraposição não-canônica, deve ser realizada considerando os referenciais com os quais dialogam. Sobretudo porque, conforme pensado por Bronislaw Baczko, o imaginário social se constitui como um aspecto da organização sociopolítica⁷⁷.

A sociedade é, assim, significada a partir de narrativas históricas e/ou ficcionais que lhe permitem se identificar nesse passado-presente. A construção dessas narrativas estabelece, inclusive, a demarcação de posições entre os grupos sociais. Por isso, sua relevância não deve ser considerada secundária dentro das relações políticas.

Esse imaginário, do qual fazem parte as ideias de liberdade, coragem, abnegação, sacrifício, patriotismo, tem uma existência histórica efetiva, não podendo ser considerados no sentido do irreal, do fantasioso e do ilusório e, muito menos, como uma mera deformação do real. O imaginário e o mito político são reconhecidos socialmente e percebidos subjetivamente, o que torna possível sua utilização como instrumentos de legitimação. É o que permite que o poder político – que parece ter sempre a preocupação de se apropriar de algumas das mais caras representações coletivas – procure dominar o imaginário social e um conjunto de símbolos, trabalhando-os no sentido de fortalecê-los, articulando-os às práticas políticas do presente⁷⁸.

Bronislaw Baczko, portanto, amplia a lente de análise⁷⁹ destacando o processo de articulação entre representações e seu papel na conformação social, a partir do conceito de imaginários sociais. O poder simbólico, decorrente do imaginário social, contribui para divulgar e reforçar a legitimidade de ações políticas e culturais de grupos específicos; ressaltando que não se deve desconsiderar as relações já estabelecidas e validadas entre o imaginário e as

⁷⁶ SALIBA, Elias T. As Imagens Canônicas e a História. In.: MORETTIN, Eduardo Victório. SALIBA, Elias Thomé. (et.al). (Orgs). *História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007, p.88.

⁷⁷ BACZKO, Bronislaw. *Imaginação Social*...op.cit.

⁷⁸ FONSECA, Thaís N. de Lima e. Da infâmia ao altar da pátria: memória e representações da Inconfidência Mineira e de Tiradentes. 2001. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, p.13.

⁷⁹ Jacques Revel reflete sobre a perspectiva analítica para a pesquisa historiográfica, destacando a importância na definição do objeto de estudo e a maneira como será abordado: “Variar a objetiva não significa apenas aumentar (ou diminuir) o tamanho do objeto no visor, significa modificar sua forma e sua trama”; REVEL, Jacques. *Microanálise e construção do social*. In: REVEL, Jacques (Org). *Jogos de Escalas: a experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: FGV, 1998, p.20.

experiências sociais⁸⁰. Além disso, o imaginário social pode, também, deslegitimar determinada realidade, favorecendo a ruptura e a inauguração de um novo projeto político, pois

o imaginário social elaborado e consolidado por uma coletividade é uma das respostas que esta dá aos seus conflitos, divisões e violências reais ou potenciais. Todas as coletividades têm os seus modos de funcionamento específicos a este tipo de representações⁸¹.

As representações que compõem esse imaginário social, portanto, podem estabelecer pontos de reconhecimento, de pertencimento. Uma análise contrária também é pertinente, ou seja, uma leitura às avessas dos cânones imagéticos ajuda a identificar ideologias e interesses de grupos.

1.1. Xica da Silva e Chico Rei: múltiplas representações narrativas

Os personagens Chica da Silva e Chico Rei foram construídos, significados, apropriados e ressignificados⁸² pelos suportes da literatura, da música e do carnaval. A análise, aqui proposta, destaca aquelas produzidas até o momento em que esses registros se tornaram fontes para os cineastas Cacá Diegues e Walter Lima Júnior desenvolverem suas narrativas fílmicas – em 1976 e 1979, respectivamente. Isto se explica porque se almeja trabalhar com os materiais disponíveis para a equipe cinematográfica quando o filme foi produzido, logo, com os quais foi possível estabelecer diálogo. Contudo, como os temas continuaram a ser reapropriados após as produções fílmicas, por exemplo, nos campos da música, do turismo e da educação escolar, foram realizadas análises visando reconhecer a

⁸⁰ Thais Fonseca chama a atenção para a preocupação de Bronislaw Baczko contrapor sua concepção de imaginário social ao conceito de ideologia, pois este compreende o imaginário no campo do irreal, da ilusão; FONSECA, Thais N. de Lima e. *Da infâmia...* op.cit. p.13.

⁸¹ BACZKO, Bronislaw. *Imaginação Social...* op.cit., p.309.

⁸² Trabalha-se, aqui, na perspectiva de Roger Chartier, para quem as representações culturais têm um valor imprescindível na conformação social, devendo ser analisadas com rigor que prime pelas suas especificidades devidamente historicizadas; CHARTIER, Roger. *A história...* op.cit.

circularidade do conhecimento histórico em torno de Chica da Silva e Chico Rei e seus contextos⁸³.

1.1.1. No campo literário

As histórias de Chica da Silva e Chico Rei – este considerado pela historiografia uma lenda – são conhecidas pela tradição popular oral. Na década de 1970, os cineastas Cacá Diegues e Walter Lima Júnior declararam que os trabalhos do memorialista Joaquim Felício dos Santos, da poetisa Cecília Meireles e do literato Agripa Vasconcelos foram essenciais como fontes para elaborarem os roteiros de seus filmes. Ao perscrutar como esses registros foram construídos, objetivando reconhecer reapropriações e ressignificações, constata-se o intenso diálogo entre eles.

Desde o século XVIII, memórias relacionadas ao escandaloso romance entre a escrava Francisca e o contratador dos diamantes, bem como sobre a esperança de liberdade envolta no mito de Chico Rei, circulavam pelas regiões mineiras. A literatura, ao narrar as trajetórias de vida desses ex-escravos, representou importante papel na consolidação de uma versão histórica/ficcional, cujos elementos principais se mantiveram à medida que eram ressignificadas por outros registros.

Sob essa perspectiva, a vida de Franscisca da Silva recebeu um tratamento literário ainda no século XIX. Reconhece-se no memorialista Joaquim Felício dos Santos a primeira notícia a respeito da negra do arraial do Tejuco. O autor publicava as histórias do *Distrito Diamantino* no jornal diamantinense *O Jequitinhonha*, a partir de 1862. Anos depois, seus textos foram compilados no livro *Memórias do Distrito Diamantino e do Serro Frio*, cuja primeira edição foi lançada em 1868⁸⁴.

Republicano atuante, Joaquim Felício dos Santos, em suas *Memórias...*, matizava negativamente personagens ligados à monarquia

⁸³ A análise da inserção dos temas Chica da Silva e Chico Rei na educação foi realizada no capítulo 4 – Reverberações de *Xica da Silva e Chico Rei*; item 4.2. Apropriação filmográfica para fins educativos.

⁸⁴ SANTOS, Joaquim Felício dos. *Memórias do ...op.cit.*

portuguesa e sua descendência brasileira, como o contratador João Fernandes de Oliveira. Por outro lado, valorizava aqueles que, de certo modo, contestaram a política metropolitana, como o caso de Felisberto Caldeira Brant, que também arrematou o Contrato de Extração dos Diamantes⁸⁵.

Nota-se, ainda, na narrativa de Joaquim Felício, o pouco espaço ocupado pelas mulheres. Apesar dessa característica, compreensível, em certa medida, pela baixa representação pública feminina no século XVIII, Francisca da Silva recebeu sua atenção. A passagem referente à ex-escrava não é extensa, porém o memorialista a retratou pejorativamente.

Foi célebre esta mulher, única pessoa ante quem se curvava o orgulhoso contratador; sua vontade era cegamente obedecida, seus mais leves ou frívolos caprichos prontamente satisfeitos. Dominadora no Tijuco, com a influência e poder do amante, fazia alarde de um luxo e grandeza, que deslumbravam as famílias mais ricas e importantes [...]. Francisca da Silva era uma mulata de baixo nascimento. [...] Tinha as feições grosseiras, alta, corpulenta, trazia a cabeça rapada e coberta com uma cabeleira anelada em cachos pendentes, como então se usava; não possuía graça, não possuía beleza, não possuía espírito, não tivera educação, enfim, não possuía atrativo algum, que pudesse justificar uma forte paixão⁸⁶.

Reflexos da sociedade escravista e de desqualificação da população negra corrente nos oitocentos? Pelo visto, o abolicionismo republicano deste diamantinense se limitava ao ato político e, não, ao social. Ressalta-se, ainda, que as duras críticas dirigidas por Joaquim Felício dos Santos à Chica da Silva atingiam, também, o contratador

⁸⁵ Felisberto Caldeira Brant foi o terceiro contratador dos diamantes, entre 1748-52. Sua administração foi cercada de polêmicas e acusações de descaminho de pedras, ao ponto de ser preso e remetido a Lisboa para prestar contas à justiça real. João Fernandes de Oliveira, filho homônimo do primeiro contratador diamantino, arrematou o 4º contrato e o renovou até 1771, quando a Coroa assumiu diretamente o monopólio da extração diamantífera. Para a história da sociedade diamantina com ênfase no descaminho de diamantes sob o regime de contratos: FERREIRA, Rodrigo de Almeida. *O descaminho de diamantes: relações de poder e sociabilidade na Demarcação Diamantina no período dos contratos (1740-1771)*. Belo Horizonte: Fumarc; São Paulo: Letra e Voz, 2009. Para a vida do contratador João Fernandes de Oliveira, com ênfase em sua relação com Chica da Silva: FURTADO, Júnia Ferreira. *Chica da Silva e o contratador dos diamantes: o outro lado do mito*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

⁸⁶ SANTOS, Joaquim Felício dos. *Memórias...* op.cit., p.123-124.

João Fernandes, pois sua submissão aos caprichos da amásia terminava por desqualificá-lo.

O fato é que, pelas *Memórias do Distrito Diamantino* foram lançadas as bases de representação de Chica da Silva, retirando-a do anonimato e favorecendo sua posterior consolidação no imaginário social, que atravessaria o século XIX e ecoaria no vindouro. As *Memórias...* revelam incômodo da sociedade diamantina diante de um misto de contradição entre a origem africana e o prestígio que Chica atingiu. Em sua chácara, cuja depredação era lamentada pelo autor, ocorriam festins suntuosos, que contavam com exclusivas encenações teatrais. As festas e o luxo em que vivia coroavam a inversão social, elevando a ex-escrava “[...] à condição das senhoras das famílias mais distintas!”⁸⁷. A indignação do memorialista em sua narrativa sobre o paradoxal casal atinge seu auge quando informa que

[...] Francisca da Silva, que nunca tinha saído do Tijuco, por um capricho feminino, quis ter ideia de um navio; João Fernandes apressou-se em satisfazê-la: mandou abrir um vasto tanque e construir um navio em miniatura, que podia conter oito a dez pessoas, com velas, mastros, cabos e todos os mais aparelhos das grandes embarcações⁸⁸.

As linhas gerais da *Chica das Memórias...* estabeleceram uma consistente representação. Mesmo sendo reapropriadas por outros registros no decorrer do século XX, como o filme produzido um século depois, por Cacá Diegues, é perceptível a representação oitocentista dessa cativa que fugiu aos espaços tradicionalmente ocupados pelos escravos.

Processo semelhante ocorreu com Chico Rei, especialmente por se tratar de um personagem inscrito no campo da ficção. Apesar desta avaliação, segundo os preceitos da academia histórica, as comunidades interioranas de Minas Gerais, sobretudo naquelas onde se estabeleceu intensa extração de ouro à base do trabalho escravo, significam a representação de Chico Rei. Evidencia-se que sua existência transcende sua vida física. O que importa para essas

⁸⁷ SANTOS, Joaquim Felício dos. *Memórias...* op.cit., p.125.

⁸⁸ Ibidem, p.124.

comunidades, tanto nos séculos do escravismo como na contemporaneidade, é o significado subjetivo desse *rei negro*: a esperança da liberdade àqueles que viviam sob o infortúnio do cativo – e da miséria moderna⁸⁹. Uma perspectiva de abordagem, aliás, apreendida pela direção fílmica de Walter Lima Júnior, como será analisada no momento oportuno.

O primeiro registro encontrado sobre as histórias em torno de Chico Rei data do início do século XX, no livro de Diogo de Vasconcelos em *História Antiga de Minas*, editado em 1904⁹⁰. O historiador mineiro desenvolveu seu texto conforme procedimentos da época, ou seja valorizando a cronologia, recortando acontecimentos com destaque político e militar, devidamente calcados pela comprovação das informações por meio de documentação considerada legítima. Por essa prática, não provoca surpresa que Chico Rei apareça em seu texto como uma expressão poética e popular, sendo explicado em nota de rodapé.

Diogo de Vasconcelos se posicionou contra o escravismo. Destaca, em seu texto, a desumanidade inerente à escravidão, viabilizada pela capturada de negros no continente africano, cujas péssimas condições do transporte marítimo forçado ceifava boa parte da vida dos cativos ainda em alto mar. Para exemplificar seu argumento, ressalta que poderia citar vários casos, mas prefere aquele “[...] que deu lugar à lenda tão bizarra, quão verdadeiramente

⁸⁹ Cf.: SILVA, Rubens Alves da. *Performances congadeiras e atualização das tradições "afro-brasileiras" em Minas Gerais*. 2005. Tese (doutorado em Antropologia Social) – São Paulo: FFLCH/USP; AMORMINO, Luciana. Narrar experiências: a relação entre as narrativas orais e a memória de Pontinha. XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Santos: Intercom, 2007.

⁹⁰ Afonso Arinos registrou a lenda de Chico Rei no artigo *Atalaia Bandeirante*, em 1904, que integrou o livro *História e Paizagem*, uma compilação de seus artigos, lançado em 1921. Nesse sentido, considera-se o livro de Diogo de Vasconcelos (1904) como primeiro registro literário do tema; VASCONCELOS, Diogo de. *História Antiga*...op.cit. Em todo o caso, as versões narradas por Arinos e Vasconcelos não se contradizem, como se constata no excerto de *Atalaia Bandeirante*: “À custa de um trabalho insano, feito nas curtas horas reservadas ao descanso, o escravo rei pagou a sua alforria. Forro, reservou o fruto do seu trabalho para comprar a liberdade de um dos da tribo; os dois trabalharam juntos para o terceiro; outros para o quarto, e assim, sucessivamente, libertou-se a tribo inteira. Então, erigiram a capela de Santa Ifigênia, princesa da Núbia. Ali, ao lado do culto à padroeira, continuou o culto ao rei negro, que, pelos seus, foi honrado como soberano e legou às gerações de agora a lenda suave do Chico-Rei”; ARINOS, Afonso. *Histórias e paizagens*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1921.

poética do Xico Rei (sic), que dominou Vila Rica. Esta figura nobre de um preto, cuja vida acidentada aqui finalizou, imensa luz derrama aos painéis daquela sombria época”⁹¹. No parágrafo seguinte, prossegue o texto abusando de adjetivos para reforçar o sofrimento vivenciado pelos escravos e a esperança que a lenda representou.

Contudo, é na nota de rodapé que os elementos da “legenda tão bizarra quanto poética de Xico Rei (sic)” é apresentada⁹². O autor explica sua escravização na África e transporte para Vila Rica (capitania de Minas); como se libertou e conseguiu alforriar outros cativos; sua relação com a irmandade religiosa; e a apropriação popular da história pelas festas religiosas. A importância desse registro reside no fato de ter construído uma representação cultural que perpassou outras narrativas, incluindo a cinematográfica, ainda que tenham ocorrido ressignificações próprias a cada período em que a história era recontada. Dada sua relevância, apesar da sua extensão, vale citar na íntegra a nota de rodapé.

Francisco foi aprisionado com toda sua tribo, e vendido com ela, incluindo sua mulher, filhos e súditos. A mulher e todos os filhos morreram no mar, menos um. Vieram os restantes para as minas de Ouro Preto. Resignado à sorte, tida por costume na África, homem inteligente, trabalhou e forrou o filho; ambos trabalharam e forraram um compatriótico; os três, um quarto, e assim por diante até que, liberta a tribo, passaram a forrar outros vizinhos da mesma nação. Formaram assim em Vila Rica um Estado no Estado; Francisco era Rei, seu filho o Príncipe, a nora a Princesa. Possuía o Rei para a sua coletividade a mina riquíssima da Encardideira ou Palácio Velho. Antecipou-se este negro a era das cooperativas, e precursor o socialismo cristão. Como naquele tempo toda irmandade estava unida à idéia religiosa de um santo patrono, tomou esta o patronato de Santa Efigênia, cuja intercessão foi-lhes tão útil; e desse exemplo nasceu o culto ardente, que se volta ainda à milagrosa imagem do Alto da Cruz. Os irmãos erigiram um belo templo que existe sob a invocação do Rosário. No dia 6 de janeiro, o Rei, a Rainha e os Príncipes vestidos como tais eram conduzidos em ruidosas festas africanas à igreja para assistirem à missa cantada e depois percorriam em danças características, tocando instrumentos músicos indígenas da África, pelas ruas. Era o Reinado do Rosário, festas que se imitaram em todos os povoados das Minas. Vem também daí a nomenclatura dos mesários do Rosário em todas as irmandades de pretos entre nós. No Alto da Cruz ainda se vê a pia de pedra na qual as negras

⁹¹ VASCONCELOS, Diogo de. *História Antiga...* op.cit, p.344.

⁹² Ibidem, p.344.

empoadas de ouro lavavam a cabeça para deixá-lo naquele dia por esmola ou donativo⁹³.

A partir das *Memórias do Distrito Diamantino* e da explicação que reconhecia a tradição oral do escravo rei em *História Antiga de Minas Gerais*, esses personagens adquiriram uma nova conformação, cuja maior contribuição talvez tenha sido a durabilidade e ampliação de circulação decorrente do suporte livro. É a força do registro escrito que termina por influenciar a memória, readaptando-a e estabelecendo uma tradição na maneira de narrá-la.

Como dito, a *Chica das Memórias...* e o *Chico da História Antiga...* se tornaram referências, mesmo que alterações de abordagens ou de interpretação tenham ocorrido no futuro. Um momento significativo na revalidação e reapropriação dessas versões ocorreu em meados do século XX.

A poetisa Cecília Meireles apresentou em um mesmo trabalho pontos de diálogo para a construção do imaginário social em torno de Chica da Silva e Chico Rei. Lançado em 1953, *Romanceiro da Inconfidência* recuperava a história do movimento insurrecional mineiro de 1789, destacando seus personagens e a realidade socioeconômica do período⁹⁴. O livro se destaca pela construção narrativa a partir de fatos conhecidos da história de Minas e organizados cronologicamente em *Cantos* ou *Romance*.

Ressalta-se que o poema inspirou outro filme sobre a história: *Os Inconfidentes*⁹⁵. Dirigido por Joaquim Pedro de Andrade e lançado em 1972, é provável que a projeção deste filme tenha contribuído para evidenciar o livro de Cecília Meireles, ao menos entre Cacá Diegues e Walter Lima Júnior, colegas do diretor.

A lenda de Chico Rei é apresentada no início do livro, logo após discorrer sobre as duras condições do trabalho escravo. O *romance VIII ou do Chico Rei* indica a origem africana e astúcia do monarca negro

⁹³ VASCONCELOS, Diogo de. *História Antiga...*op.cit., p.344.

⁹⁴ MEIRELES, Cecília. *Romanceiro...*op.cit.

⁹⁵ OS INCONFIDENTES. ANDRADE, Joaquim Pedro de...op.cit.

para obter a liberdade do cativeiro escondendo ouro em pó nas cabeleiras.

O trono é de lua,
de estrela e de sol.
Vamos abrir a lama, povo,
remexer cascalho,
guarda na carapinha, negra,
o véu do ouro em pó!

Muito longe, em Luanda,
era bom viver.
Bate a enxada comigo, povo,
desce pelas grotas!
- Lá na banda em que corre o Congo
eu também fui Rei.

Mais ouro, mais ouro,
ainda vêm buscar.
Dobra a cabeça, e espera, povo,
que este cativeiro
já nos escorrega dos ombros,
já não pesa mais!

Outro aspecto que reafirma a conhecida tradição popular, moldada por Diogo Vasconcelos, é a religiosidade, associando Chico Rei à irmandade e culto a Santa Efigênia – algo reforçado no *romance* seguinte.

Olha a festa armada:
é vermelha e azul.
Canta e dança agora, meu povo,
livres somos todos!
Louvada a Virgem do Rosário,
vestida de luz.

E no *romance IX ou de Vira-e-Sai*.

Santa Ifigênia, princesa núbia,
pisa na mina do Chico-Rei.
Folhagens de ouro, raízes de ouro
nos seus vestidos se vêm prender.
Santa Ifigênia fica invisível,
entre os escravos, de sol a sol.
Ouvem-se os negros cantar felizes.
Toda a montanha faz-se ouro em pó.

Se, por um lado, Cecília Meireles foi conservadora quanto à manutenção da linha narrativa de Chico Rei, por outro lado, as primeiras transformações quanto à representação de Chica da Silva

são identificadas em seu poema. Entre os *romances XI* e *XIX*, a história do Arraial do Tejuco é narrada.

O *romance XI ou do punhal e da flor* retoma a administração de Caldeira Brant, atribuindo sua desgraça política ao comportamento desrespeitoso do Ouvidor para com sua sobrinha. Salienta-se que essa versão passional para as denúncias de fraudes no contrato, que culminaram com a prisão de Brant, está muito próxima da contada por Joaquim Felício dos Santos⁹⁶ em suas *Memórias do Distrito Diamantino*. O *romance XII* contextualiza o leitor à perspectiva macro das relações Portugal-Brasil, descrevendo o Marquês de Pombal em sua preocupação quase religiosa para aumentar as rendas da Coroa, alertando que a riqueza vivenciada seria substituída por um período de violências e condenações: a inconfidência mineira.

Os *romances* seguintes trazem como eixo narrativo a administração da riqueza dos diamantes e cobranças da Coroa durante o contrato de João Fernandes. Cecília Meireles mantém a estrutura do poema de mostrar os personagens. No caso do *romance XII*, o contratador é apresentado já no contexto do seu embaraço com o governo, representado pelo Conde de Valadares, que vai até o Tejuco para investigá-lo. A apresentação de Chica da Silva é feita pelo contratador, que a coloca em elevada estima, pois se dispõe a oferecer todos os mimos ao governador, com exceção da sua amada.

Aqui tendes meu palácio,
os vinhos da minha mesa,
os meus espelhos dourados,
cama coberta de seda,
o aroma da minha quinta,
a minha capela acesa,
e, fora a Chica da Silva,
minhas mulatas e negras.

Assim como o herói negro de Vila Rica, a poetisa reservou um *romance* especial para a negra do Tejuco: *romance XIV ou da Chica da Silva*. Nesse *romance* a influência da *Chica das Memórias...* é contundente: sua feiura, autoritarismo e até o episódio do seu barco são preservados, como se lê nos excertos abaixo.

⁹⁶ SANTOS, Joaquim Felício dos. *Memórias...* op.cit., p.89-97.

Que andor se atavia
naquela varanda?
É a Chica da Silva:
é a Chica-que-manda!

Cara cor da noite
olhos cor de estrela.
Vem gente de longe
para conhecê-la.

(Por baixo da cabeleira,
tinha a cabeça rapada
e até dizem que era feia.)

Escravas, mordomos
seguem, como um rio,
a dona do dono
do Serro do Frio

E em tanque de assombro
veleja o navio
da dona do dono
do Serro do Frio.

(Dez homens o tripulavam,
para que a negra entendesse
como andam barcos nas águas.)

Contudo, já no *romance* seguinte, *XV ou das cismas da Chica da Silva*, uma ressignificação se opera. Os versos destacam a inteligência de Chica que, desconfiada do Conde de Valadares, alerta João Fernandes. No *romance XVI ou da traição do Conde*, o contratador dará razão à sua amásia e suas cismas quando o Conde noticia a ordem de remetê-lo ao reino. A fragilidade do contratador contrapõe-se à presença forte de Chica que havia percebido, em vão, as tramas da Coroa contra sua casa.

Os *romances XVI e XVII* narram a desgraça de João Fernandes remetido preso ao reino. Como consequência, a decadência se abate também sobre Chica da Silva. Na realidade, todo o Tejuco sente o peso do Estado português. O desfecho, por razões políticas, do inusitado *romance* que tanta polêmica provocou na sociedade diamantina, é trabalhado por Cecília Meireles como um péssimo presságio para a opressão que se abateria sobre Minas Gerais – retomando o *romance XII*. A autora usa o momento da queda de João Fernandes e o recolhimento de Chica da Silva para finalizar a primeira parte do

Romanceiro da Inconfidência, como no romance XIX ou dos maus presságios.

Acabou-se aquele tempo
do contratador Fernandes.
Onde estais, Chica da Silva,
cravejada de brilhantes?
Não tinha Santa Ifigênia,
pedras tão bem lapidadas,
por lapidários de Flandres...

Sobre o tempo vem mais tempo,
Mandam sempre os que são grandes:
e é grandeza de ministros
roubar hoje como dantes.
Vão-se as minas nos navios...
Pela terra despojada,
ficam lágrimas e sangue.

Antes, porém, de apresentar a mudança de rumo na história de Minas, que viveria tempos difíceis, o poema traz a inquietação para quem perscruta a história, à busca de informações sobre os personagens que lhe foram apresentados. Os versos do *romance XVIII ou dos velhos do Tejuco*, parecem ter inspirado outros que se debruçaram sobre a história de Chica da Silva, inclusive Cacá Diegues.

Ainda vai chegar o dia
de nos virem perguntar:
- Quem foi a Chica da Silva,
que viveu neste lugar?

(Que tudo passa...
O prazer é um intervalo
na desgraça...)

Já vereis noutro navio,
levado por homens grandes,
igual a um negro fugido,
o contratador Fernandes.

(Que tudo acaba!
Quem diz que montanha de ouro
não desaba?)

Se o vento dá no Tejuco,
leva coluna e varanda,
leva a pompa, leva o luxo
e mais a Chica-que-manda.

Em meados do século XX, a representação de Chica da Silva e Chico Rei em um poema maior sobre a Inconfidência Mineira chama a

atenção, visto que eles não foram personagens na trama rebelde⁹⁷. Apesar de não terem participado do movimento inconfidente, Chica da Silva e Chico Rei circulavam nas tradições populares de Minas Gerais, ao ponto serem qualificados ao propósito da autora, de reconhecido mérito no campo literário, validando-os como temas a serem registrados. Compreende-se, assim, que os ex-escravos tiveram suas vidas cantadas pela poetisa como mote para se entender o contexto colonial, marcado pela exploração e divisão étnico-social.

A abordagem feita por Cecília Meireles permanecia próxima daquelas realizadas na virada para o século XX, sobretudo, referentes ao Chico Rei. Não obstante, nota-se a ressignificação da representação de Chica da Silva nos versos do *Romanceiro...*, já que a poetisa canta uma Chica digna, diferente dos registros produzidos pela tinta oitocentista de Joaquim Felício dos Santos. Rica, poderosa e astuta são adjetivos permitidos para qualificar a *Chica do Romanceiro...* Tendência que se acentuará nos anos seguintes.

Antônio Callado produziu quatro peças teatrais que ficaram conhecidas como *Teatro Negro*, composta por: *Pedro Mico* (1957), *O tesouro de Chica da Silva* (1958), *Uma rede para Iemanjá* (s.d.) e *A Revolta da Cachaça* (ca.1959)⁹⁸. Explorando a comédia, “aparentemente leves, as quatro peças tematizam problemas profundos da sociedade brasileira, marcada pelo estigma da escravidão e do preconceito, da discriminação e da marginalização do negro, no passado e no presente”⁹⁹.

Segundo Lígia Chiappini, a peça *O tesouro de Chica da Silva* foi encenada no auditório da Escola de Teatro da Universidade da Bahia, em Salvador, em 1958, havendo outras poucas exposições, porém

⁹⁷ Dentre a vasta produção sobre a Inconfidência Mineira, destacam-se: MAXWELL, Kenneth. *A devassa da devassa: a Inconfidência Mineira: Brasil e Portugal 1750-1808*. 5.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001; FONSECA, Thais Nívia de Lima e. *Da infâmia...* op.cit.; FURTADO, João Pinto. *O manto de Penélope: história, mito e memória da Inconfidência Mineira de 1788-9*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2002.

⁹⁸ Em 1983, lançou-se uma compilação com as quatro peças: CALLADO, Antônio. *A revolta da cachaça: teatro negro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

⁹⁹ CHIAPPINI, Lígia. Leveza e humor na encenação da catástrofe. *Signótica*, v. 16, n. 1, p. 81-95, jan./jun. 2004, p.88.

sempre com repercussões¹⁰⁰. A narrativa enfoca a pressão sofrida pelo contratador com a chegada do governador Conde de Valadares ao Tejuco. Chica da Silva tenta suborná-lo, mas, insatisfeita com os valores, a autoridade manda prender João Fernandes e recolocá-la na senzala. Nesse momento, o dramaturgo introduz personagens e situações criadas para sua trama, imprimindo o trágico à peça. O filho do governador, Dom Jorge, se apaixona pela negra, a ponto de contrariar as ordens do pai e impedir a prisão de Chica da Silva, chegando ao extremo de assassinar o capitão encarregado da missão. Sua valentia lhe rendeu a recompensa de passar uma noite de sexo com a Chica. Diante do escândalo de ver seu filho apaixonado por uma negra e ainda assassino de um agente da lei, o Conde cede e liberta João Fernandes, mas não sem antes atender a um último pedido de Chica: que seu amado passasse mais uma noite na prisão, para aprender a ser corajoso.

A versão de Antônio Callado apresenta uma Chica forte, que domina o mundo branco e dá lições aos seus representantes do poder. O autor cria situações, inclusive personagens, não verificadas no até então circulante conhecimento sobre Chica da Silva. Para o autor, porém, narrar uma história aos moldes biográficos não era o objetivo do trabalho. De fato, como atestam as demais peças do seu *teatro negro*, Antônio Callado instigava a reflexão sobre os problemas socioeconômicos atrelando-os às questões raciais e escravistas da nossa história. Uma discussão emergente durante o governo de Juscelino Kubistchek, quando o país vivenciava uma urbanização e discurso progressista acentuados¹⁰¹.

Entretanto, foi na década de 1960 que novos enfoques às histórias de Chica da Silva e Chico Rei se consolidaram. Naqueles anos, a Editora Itatiaia lançou a coleção *A Saga do País das Gerais*. O médico e escritor Agripa Vasconcelos foi convidado pelos editores e

¹⁰⁰ CHIAPPINI, Lígia. *Leveza e humor...op.cit.*, p.83.

¹⁰¹ “A gravidade do tema contrasta com a leveza do estilo de modo a torná-la mais impressionante. O espectador ri, mas ri culpado, principalmente se ele é branco e bem de vida. O custo do seu riso é um certo mal-estar que dura para além do espetáculo”; *Ibidem*, p.88.

assumiu a responsabilidade pela série, composta por seis volumes, cujos títulos versavam sobre a história de Minas, estruturados a partir de personagens conhecidos da sociedade mineira, dentro de uma temática específica¹⁰².

O projeto era um empreendimento da editora mineira Itatiaia, que cuidou para que os títulos fossem ilustrados por Yará Tupinambá, artista plástica cuja carreira se consolidava naqueles anos e logo passou a associar suas atividades artísticas com o ensino de arte. Destacam-se em sua obra temas sobre a história e a cultura mineiras, como exemplificam seus diversos murais e mosaicos¹⁰³. Tupinambá desenvolveu estudos de especialização com o gravurista Oswaldo Goeldi, sendo bastante perceptível a influência dessa sua fase nas gravuras que ilustram seu trabalho para a editora Itatiaia. Para o projeto *Saga no País das Geraes*, ela realizou, ao todo, 120 desenhos, que compõem os livros e reforçam, por meio da linguagem visual, imaginários sobre os períodos das tramas narradas na coleção.

Os seis volumes redigidos por Agripa Vasconcelos são apresentados como romance histórico. Por se tratar de uma abordagem a partir de uma personagem histórica, talvez fosse mais apropriado considerá-los como biografias romanceadas. A preocupação de Agripa Vasconcelos em validar seu trabalho o levou a destacar que sua produção deriva de cuidadosa pesquisa documentada de evidências históricas. Essa é uma característica imperativa no gênero biográfico tradicional, ou seja, cabia ao biógrafo recuperar a trajetória de vida do biografado e apresentá-la de forma organizada. Não obstante, estudos biográficos atuais têm se caracterizado pela experimentação na

¹⁰² A coleção é composta por: *Fome em Canaã*; *Sinhá Braba: Dona Joaquina de Pompéu*; *A vida em flor em Dona Beja*; *Gongo Socô: o barão de Catas Altas*; *Chica que manda*; *Chico Rei*. A história de cada um desses personagens-título integra uma temática da *Saga no País das Geraes*, qualificada como *Romance do ciclo do...* Assim, cada título pertence, respectivamente, ao *Romance do Ciclo do: latifúndio; agropecuária; povoamento; ouro; diamantes; escravidão*.

¹⁰³ Para apresentação biográfica e curricular da artista vale consultar os canais de comunicação mantidos por ela e pela sua fundação na internet, onde alguns trabalhos também podem ser visualizados: <<http://www.yaratupynamba.org.br/>> <<http://yaratupynamba.com.br/site/index.php>> e ainda o Instituto Itaú Cultural: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=3572&cd_item=1&cd_idioma=28555> Acesso em: 25 set. 2013.

construção narrativa, levando o escritor a mesclar informações históricas com reflexões sobre motivações e consequências dos fatos narrados, bem como acrescentar personagens a fim de melhor compor a trama a ser narrada e, ainda, agradar ao leitor¹⁰⁴. Essa é também uma característica deste conjunto de livros do autor, tornando difícil classificar sua obra, pois

[...] Agripa Vasconcelos, buscando se ater à verdade histórica, e, ao mesmo tempo, compor um texto de cunho literário, manipulou a biografia tradicional e produziu uma narrativa híbrida, que escapa a classificações e confunde o crítico. Estas não podem ser estudadas enquanto biografias típicas, pois rompem com muitos dos pressupostos teóricos do gênero. Tampouco são romances, ou biografias ficcionais *per se* (como *Orlando*, de Virginia Woolf), visto que as protagonistas existiram de fato e que parte do conteúdo é verídico. Dessa forma, sem saber ao certo em que categoria enquadrar os textos do autor mineiro, só nos cabe detectar o que neles há de particular e inovador¹⁰⁵.

Apesar dos comentários de Lúcia Flório remeter a pontos questionáveis entre os historiadores, como *verdade histórica* ou *conteúdo verídico*, de fato, o autor da coleção *Saga no País das Gerais* intencionou recuperar o passado, mesmo que, muitas vezes, valendo-se da imaginação. Com essas características foram publicados *Chica que manda* (romance do ciclo dos diamantes nas Gerais)¹⁰⁶ e *Chico Rei* (romance do ciclo da escravidão nas Gerais)¹⁰⁷, como personagens-síntese de uma época. Observa-se que Agripa Vasconcelos imprimiu uma nova representação a essas histórias, tornando os ex-escravos protagonistas de um título literário – lembrando que, desde a virada do século XIX até aquele momento, afora a tradição popular, os registros escritos sobre ambos se limitaram a algumas notas e cantos poéticos

¹⁰⁴ Sobre o gênero biográfico e sua relação com a história: AVELAR, Alexandre. Figurações da escrita biográfica. *Revista ArtCultura*, Uberlândia, v. 13, n. 22, p. 137-155, jan.-jun., 2011; LEVI, Giovanni. Os usos da biografia. In: AMADO, Janaína; SCHMIDT, Benito Bisso. *Grafia da vida: reflexões sobre a narrativa biográfica. História Unisinos*, v.8, n.10, p.131-142, jul/dez., São Leopoldo, 2004; FERREIRA, Marieta de Moraes (Org). *Usos e abusos da história oral*. 6.ed. Rio de Janeiro: FGV, 2005.

¹⁰⁵ FLÓRIDO, Lúcia. Agripa Vasconcelos e a biografia: uma questão de gênero. *Revista Discente do CELL – nº 0 – 1º sem.*, Ouro Preto, 2010, p.60. Disponível em: <<http://www.ichs.ufop.br/cell/cell/index.php/cell/article/view/7>> Acesso em: 24 set. 2013.

¹⁰⁶ VASCONCELOS, Agripa. *Chica que manda...*op.cit.

¹⁰⁷ VASCONCELOS, Agripa. *Chico Rei...*op.cit.

(com exceção da peça teatral do destacado dramaturgo Antônio Callado). Reside, nesse ponto, uma primeira transformação significativa na abordagem desses personagens devido ao fôlego e consistência do texto apresentado (*Chica que manda* foi publicado com 390 páginas; *Chico Rei* com 246).

Agripa Vasconcelos operou, ainda, uma reapropriação da história de Chico Rei ao abordá-lo destacando sua existência histórica, minimizando, desse modo, o viés lendário com que era correntemente abordado. Como em todos os livros da coleção, o autor destacava a preocupação em checar as informações para constar da narrativa, consultando diversos arquivos, inclusive estrangeiros, refutando as lendas consideradas inverossímeis. No caso de Chico Rei, devido ao universo mítico em torno do personagem, essa preocupação foi ressaltada e vale destacar a apresentação da *orelha* redigida pelo editor para a primeira edição.

[...] como aconteceu com Dona Beja, personagem que o autor mineiro, por assim dizer, redescobriu e revelou ao mundo, e que desde então tem sido objetivo de frequentes estudos, o legendário rei africano também irá tornar-se tema obrigatório de discussões, tanto na província literária como no terreno dos historiadores. Para escrever este livro, o autor não se limitou – como seria perfeitamente lícito ao ficcionista – a imaginar situações mais ou menos plausíveis, em que a figura de Chico Rei fosse muito mais simples ficção, do que, como de fato ocorreu, uma pessoa que realmente existiu, e, mais do que isso, uma pessoa que foi mesmo o que os menos informados afirmavam tratar-se de pura lenda. Ao contrário, descendo “às raízes do assunto”, conseguiu Agripa Vasconcelos reunir material suficiente para demonstrar que a sua história tem muito mais de realidade do que de lenda: é, inequivocamente, História, com maiúscula¹⁰⁸.

Nesse convite ao leitor, é latente o conflito entre a chamada verdade e a lenda a respeito de Chico Rei. O editor procura reconhecer no autor méritos por fazer conhecer uma história pautada na documentação e que as liberdades ficcionais utilizadas não eram aleatórias. A editora apostava que, após a leitura do romance histórico, pesquisas seriam levadas a cabo sobre o tema, tanto no âmbito

¹⁰⁸ VASCONCELOS, Agripa. *Chico Rei...*op.cit., orelha.

literário, quanto entre os historiadores. Se o trabalho do autor era valorizado como “resultado de investigações no curso das quais Agripa Vasconcelos revolveu ‘tudo, até a Torre do Tombo’”¹⁰⁹, contudo, não há precisão quanto à identificação das fontes consultadas, prejudicando a orientação para futuras pesquisas.

Em diversas passagens o autor recorre a Diogo de Vasconcelos, apresentado como “pai da história mineira”¹¹⁰ e que parece ser sua maior referência. Em sua narrativa, numa nota de rodapé, cita que “há na Torre do Tombo carta datada de Vila Rica de Ouro Preto, de um padre Agostinho Cerqueira de Macêdo, acusando Chico [Rei], ao governador Conde de Bobadela, como arregimentador de homens contra o colonialismo”¹¹¹. A informação poderia acenar para registros documentais sobre Chico Rei, ainda inéditos. Entretanto, não é possível precisar temporalmente a emissão da carta, já que houve dois governadores da capitania de Minas que ostentavam o título de Conde de Bobadela, sendo que os mesmos administraram a região por quatro períodos durante o século XVIII, somando quase 30 anos¹¹². Também não foi possível localizar informações sobre o referido padre delator. Ademais, embora cite o arquivo da Torre do Tombo como guardião do documento, o autor não fornece nenhuma indicação da localização da carta naquele vasto acervo.

Em seu intuito de apresentar *Chico Rei* próximo do que seria a realidade histórica, revolvendo arquivos e tradições, o autor promoveu um significativo acréscimo nas narrativas literárias até então conhecidas. Trata-se da parte africana da história. Nem Diogo de Vasconcelos, nem Cecília Meireles se voltaram para esse aspecto, bastando-lhes indicar que Chico Rei havia sido chefe tribal naquele continente.

¹⁰⁹ VASCONCELOS, Agripa. *Chico Rei...*op.cit, orelha.

¹¹⁰ Ibidem, p.197.

¹¹¹ Ibidem, p.197.

¹¹² Os governadores e suas respectivas administrações foram: Gomes Freire de Andrade, 1º conde de Bobadela: 1735-36; 1737-52; e 1758-1763; José Antônio Freire de Andrade, 2º conde de Bobadela: 1752-58; cf.: VASCONCELOS, Diogo de. *História Média de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1999, p.241-246.

Francisco foi o nome recebido no batismo compulsório quando o rei negro foi escravizado. Parece ter sido Agripa Vasconcelos quem grafou primeiramente Galanga como seu nome africano. Entre os capítulos I e III do seu livro, apresentou a trajetória de Galanga até se tornar rei do seu povo, feito realizado após conduzir o exército à vitória na árdua batalha de Maramara. O cotidiano no continente africano foi retratado, demonstrando como Galanga era querido na sua tribo, até ser escravizado pelos portugueses. O capítulo seguinte narra o drama da travessia marítima¹¹³. A partir daí, o autor prossegue a narrativa mantendo os elementos já conhecidos, como o trabalho na Mina da Encardideira, pelo qual Chico Rei conseguiu se libertar e alforriar companheiros de cativeiro, a relação com a irmandade religiosa, a festa negra.

Se na história de Chico Rei Agripa Vasconcelos acrescentou elementos, na de Chica da Silva ele operou ressignificações. O início desse movimento, conforme visto, é perceptível na *Chica do Romanceiro...*, mas se consolida na versão de *Saga no País das Gerais*.

A começar pelo título do livro: *Chica que manda*. A expressão parece ser derivada da leitura popular sobre o período em que a escrava era uma espécie de primeira dama do arraial do Tejuco, já que essa inversão na ordem social foi a tônica das queixas de Joaquim Felício em suas *Memórias do Distrito Diamantino*. Vertente que perdurou, embora numa perspectiva positiva, em *Romanceiro da Inconfidência*, como atesta o verso reiteradamente cantado no poema de Cecília Meireles. Contudo, como título escolhido por Agripa Vasconcelos, depreende-se o destaque para Chica da Silva desempenhando um papel social específico de comando e prestígio. O que é reforçado pelos capítulos do livro.

¹¹³ As partes africana e marítima da narrativa de Agripa Vasconcelos foram incorporadas no filme *Chico Rei*, ocupando cerca de 20% dos momentos iniciais (aproximadamente 25 minutos). Posteriormente, Walter Lima Júnior confessou que a existência de um navio negreiro na trama foi decisiva para aceitar a direção do projeto, revelando-se fascinado com barcos e filmes de pirata; cf.: WALTER.DOC – o tempo é sempre presente. FORMAGGINI, Beth. 4Ventos. 2009, 58 min.

A narrativa da vida da ex-escrava também mantém os elementos estruturais anteriormente vistos, embora acrescido de detalhes que serão recorrentemente lembrados em novas abordagens. Um exemplo é o exótico episódio do barco construído para satisfazer seu desejo. O fato pitoresco já havia chamado a atenção dos outros autores, mas em *Chica que manda* recebeu a ilustração feita por Yará Tupinambá, favorecendo, assim, a construção imagética em torno do fato (figura 1), apropriado no filme de Cacá Diegues (*frame 1*).

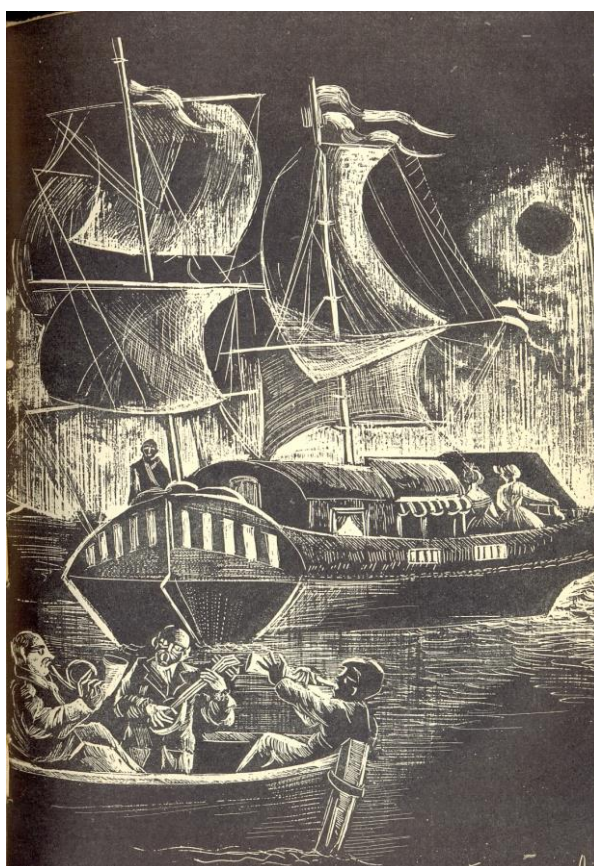


Figura 1 – Navio de Chica da Silva (Yara Tupinambá, 1966)
Fonte – VASCONCELOS, Agripa. *Chica que manda*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1966.



*Frame 1 – Plano da inauguração do navio de Chica da Silva
(Xica da Silva, 1976)*

Além de uma abordagem em que Chica da Silva se torna protagonista, é relevante a ressignificação no aspecto psicológico da negra do Tejuco. Uma personalidade forte e caprichosa sobressai nas histórias narradas em sua biografia romanceada. Nesse cenário, emerge uma natureza egoísta e vingativa, por vezes, sádica, contra aqueles que a desagradavam. Exemplifica essa transformação o episódio em que, motivada por ciúmes pelo elogio do contratador ao sorriso de uma escrava, Chica ordena que os dentes da cativa fossem extraídos, dando-os de presente a João Fernandes. Esse viés psicológico influenciará outras versões sobre Chica da Silva, sendo a tônica do filme de Cacá Diegues.

É possível perceber, nesse sentido, uma originalidade decorrente do registro impresso por Agripa Vasconcelos. Por exemplo, seu olhar sobre Chica da Silva a representa com a mesma altivez anteriormente caracterizada por Cecília Meireles, embora mais descolada da figura do contratador. O desenvolvimento psicológico da ex-escrava, destacando a personalidade forte e vingativa, também passa a caracterizá-la. Já, em Chico Rei, Agripa Vasconcelos minimiza o aspecto lendário e

procura recolocar a história do rei negro naquilo que entende por realidade. Para tanto, valoriza o documento como prova dos acontecimentos – algo há tempos superado na metodologia de pesquisa histórica. Embora não apresente fontes que corroborem essa sua opção pela veracidade documental, Vasconcelos inaugura uma abordagem do passado africano de Galanga/Chico Rei, intencionando, assim, atribuir maior legitimidade à estrutura narrativa de sua história.

Cecília Meireles insere Chica da Silva e Chico Rei em uma história maior: a da Inconfidência Mineira. Agripa Vasconcelos os têm como protagonistas em sua redação, ainda que suas trajetórias se desenvolvam dentro de contextos mais amplos: *os ciclos dos diamantes e da escravidão*. Se a biografia romanceada – ou romance histórico – favoreceu uma abordagem de maior fôlego pelo autor da coleção *Saga no País das Geraís*, as representações de Chica da Silva e Chico Rei decorrentes do *Romanceiro da Inconfidência* (nove romances, de um total de oitenta e cinco) também contribuíram para a construção de imaginários sociais referentes a esses personagens e à sociedade escravocrata colonial. Ambas as representações circularam, sendo possível reconhecê-las em vários planos das produções fílmicas homônimas, objetos dessa tese.

1.1.2. No campo carnavalesco

As manifestações carnavalescas têm sido analisadas com bastante apuro por historiadores, antropólogos, sociólogos, dada a potencialidade do estudo dessas festas para a compreensão de temas relativos às relações sociais, culturais e políticas¹¹⁴. No caso do carnaval contemporâneo, em especial, a estrutura de desfile das

¹¹⁴ Para estudos relativos ao carnaval e História; cf.: BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura na Idade Média e no Renascimento – o Contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987; MATTA, Roberto da. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 3.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1981; DAVIS, Natalie Zemon. *Culturas do povo: sociedade e cultura no início da França moderna: oito ensaios*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990; SOIHET, Rachel. *A Subversão pelo riso: estudos sobre o Carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

escolas de samba cariocas, considera-se os sambas-enredo como destacadas fontes documentais por abordarem temas históricos e culturais nacionais, construindo representações que, sendo aceitas e/ou rejeitadas, circulam para um amplo público, haja vista a reconhecida inserção da cultura carnavalesca na sociedade brasileira. Ressalva-se que, mesmo antes do desfile de carnaval carioca das escolas de samba do Rio de Janeiro passar a ser televisionado, era ampla sua repercussão mediante a cobertura da imprensa por periódicos de circulação nacional¹¹⁵ e também por cinejornais¹¹⁶.

Antes de terem suas narrativas filmadas, Chica da Silva e Chico Rei foram temas de samba-enredo na década de 1960. Coube a uma mesma agremiação o feito: a escola de samba carioca Acadêmicos do Salgueiro. Poucos anos depois de fundada (1953), o Salgueiro começou a inovar ao promover leituras sobre a história do Brasil a partir de protagonistas negros, como no carnaval de 1957: *Navio Negreiro*, sobre o tráfico de escravos¹¹⁷.

A ousadia logo lhe rendeu louros. Em 1960, o Salgueiro conseguiu seu primeiro título com o enredo *Quilombo dos Palmares*, homenagem a Zumbi, com alegorias representando o quilombo e a África. Abria-se a década em que o Salgueiro se consolidou como importante agremiação no carnaval do Rio de Janeiro. Os temas negros continuaram a se destacar em seus enredos, muitas vezes proporcionando bons desfiles, como *Chica da Silva*, em 1963, quando conquistou seu segundo título e, no ano seguinte, obtendo o vice-campeonato com *Chico Rei*.

¹¹⁵ Além dos jornais impressos, destacava-se a cobertura foto-jornalística sobre o carnaval, realizada por revistas como *O Cruzeiro* (pertencente aos Diários Associados), *Fatos e Fotos* e *Manchete* (ambas editadas pela Bloch).

¹¹⁶ Produção seriada desenvolvida por produtores privados, em diversos momentos incentivada pelo Estado. O cinejornal, exibido antes das sessões de cinema, teve várias características, de acordo com o período, produzindo de pequenos documentários a um clipe de notícias. Na década de 1970 tornou-se anacrônico diante da popularização da televisão e do telejornal; SOUZA, José Inácio de Melo e. Cinejornal. In.: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. (Orgs). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. 2.ed. São Paulo: Ed. SENAC, 2004, p.133-135.

¹¹⁷ Os temas carnavalescos do Salgueiro na década de 1950 foram: 1954: *Romaria à Bahia*; 1955: *Epopeia do samba*; 1956: *Brasil, fonte das artes*; 1957: *Navio negreiro*; 1958: *Um século e meio a serviço do Brasil – fuzileiros navais*; 1959: *Viagem histórica e pitoresca ao Brasil – a pintura de Debret*. Disponível em: <<http://www.salgueiro.com.br>> Acesso: 21 jun. 2008.

Em 1963, a escola levou para a avenida Presidente Vargas, onde ocorriam os desfiles, o enredo: *Chica da Silva*, do carnavalesco Arlindo Rodrigues, estruturado em três partes.

A origem da escrava Xica; a liberdade após o casamento com o contratador João Fernandes de Oliveira; e seus caprichos, representados pelo lago que mandara construir para passear de barco, o teatro, a liteira para assistir às missas e todo o luxo que ostentava¹¹⁸.

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

Apesar de não possuir grande beleza
Xica da Silva
Surgiu no seio
Da mais alta nobreza
O contratador
João Fernandes de Oliveira
A comprou para ser a sua companheira
E a mulata que era escrava
Sentiu forte transformação
Trocando o gemido da senzala
Pela fidalguia do salão
Com a influência e o poder do seu amor,
Que superou
A barreira da cor,
Francisca da Silva
Do cativo zombou ôôôôô¹¹⁹

Entretanto, se a beleza da ex-escrava permanecia secundária na letra do samba, o desfile apresentou as bases representativas para uma Chica da Silva poderosa e sedutora. A foliã que a representou foi Isabel Valença, então esposa do presidente da escola de samba. Paradoxalmente ao samba-enredo, a beleza e interpretação de Isabel Valença repercutiram positivamente entre os espectadores, jurados e imprensa e, certamente, contribuiu para que a escola ganhasse o

¹¹⁸ Disponível em: <<http://www.salgueiro.com.br/S2008/Index.asp>> Acesso em: 21 jun. 2008.

¹¹⁹ Ibidem.

campeonato daquele ano¹²⁰. A atuação da primeira dama do Salgueiro lhe valeu o título de *eterna Chica da Silva*. Associação que se repetiu também com as atrizes Zezé Motta, intérprete da personagem no cinema (1976), e Taís Araújo, que deu vida a *Xica da Silva* na telenovela homônima veiculada pela extinta Rede Manchete de Televisão, entre 1996-97.

O desfile daquele ano se destacou não apenas por retratar uma personagem negra, pouco conhecida já que não fazia parte dos conteúdos programáticos escolares de história (figura 2). Percebe-se a consolidação dos temas negros como enredo das escolas de samba cariocas. E, ainda, a popularização de representações sobre Minas Gerais inscrevendo a história da região em uma dimensão nacional, especialmente naquilo que concerne ao período do escravismo e a riqueza do ouro e das pedras preciosas.

A escola sagrou-se campeã ao realizar um desfile considerado perfeito e que contribuiu para a renovação da história do carnaval das escolas de samba do Rio de Janeiro. Além das luxuosas fantasias, que exigiram um elevado investimento financeiro, o Salgueiro inovou ao levar uma ala composta por 12 casais que dançaram um minueto coreografado (figura 3). A representação teatralizada agradou e passou a ser incorporada pelas demais agremiações carnavalescas. Mesmo correndo riscos ao introduzir um ritmo diferente do samba no enredo, terminou aceito e se justificou pela narrativa construída, já que danças de salão faziam parte das festas promovidas por Chica da Silva em sua ostentosa Chácara da Palha. O Salgueiro abria alas para o desfile-espetáculo que passou a caracterizar o carnaval como indústria da cultura¹²¹.

¹²⁰ VIEIRA, Cláudio. Mar vermelho e branco. s/d. Disponível em: <<http://www.salgueiro.com.br/s2008/AR.asp?T1=AR2762>> Acesso em: 21 jun. 2008.

¹²¹ A profissionalização no carnaval, com a contratação de carnavalescos e a comercialização de fantasias de desfile para pessoas de fora da comunidade, como prejudicial a ideia de pureza da manifestação cultural negra e dos morros cariocas; cf.: GONÇALVES, Renata de Sá. Cronistas, folcloristas e os ranchos carnavalescos: perspectivas sobre a cultura popular. *Revista Estudos Históricos*, n.32, Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, p. 89-105, 2003; MOURA, Roberto. Carnaval - da Redentora à Praça do Apocalipse. Rio de Janeiro: Zahar, 1986. Por outro lado, a ideia de um carnaval puro, no qual códigos culturais segmentados entre elite e popular são inconciliáveis, também é refutada; cf.: MATTA, Roberto



Figura 2 – Carro alegórico do Salgueiro, carnaval 1963
Acervo - Acadêmicos do Salgueiro.



Figura 3 – Inovadora coreografia da comissão de frente do
Salgueiro, carnaval 1963
Acervo – Acadêmicos do Salgueiro.

A repercussão do desfile *A mulata que era escrava* ultrapassou o campo carnavalesco. O diretor Cacá Diegues, em entrevistas atreladas ao lançamento do filme *Xica da Silva*, reiteradamente reforçou que começou a pensar em filmar a história após o carnaval do Salgueiro – projeto que se concretizou uma década depois. O impacto cênico do desfile pode ser reconhecido, ainda, na tônica carnavalesca que empreendeu à narrativa cinematográfica, pois como foi observado,

Diegues concebeu o filme como uma “farsa histórica”. Os personagens são tratados de maneira simples, sem um desenvolvimento psicológico acentuado. O que importa é a fantasia. Esse caráter mítico, essa descontração se radicaliza no decorrer das filmagens até atingir um verdadeiro clima de festa bárbara¹²².

O sucesso de público e crítica levou a Acadêmicos do Salgueiro a apresentar no carnaval seguinte novamente um tema relacionado à cultura e identidade negra a fim de tentar o bicampeonato. Em 1964, foi a vez do enredo *O Sonho Dourado de Chico Rei* desfilar na Praça XI. O tema de Chico Rei parecia um complemento natural ao enredo de Chica da Silva, cuja perspectiva da cultura e identidade negra tornava-se uma marca salgueirense.

O samba-enredo foi novamente interpretado por Noel Rosa de Oliveira, que o compôs juntamente com Geraldo Babão, Djalma Sabiá e Binha. A canção reiterava os elementos da narrativa popular e literária, ou seja, o rei africano capturado e vendido como escravo para trabalhar nas minas de ouro de Vila Rica, onde conseguiu se alforriar e libertar seus companheiros de cativeiro. A estratégia de esconder ouro em pó nas cabeleiras e recuperá-los na igreja da irmandade dos negros era exaltada, atestando a astúcia e liderança de Chico Rei. A religiosidade também era enfocada, já que o samba terminava com seus parceiros libertados e, em homenagem, uma igreja em devoção a Santa Efigênia foi erigida, como se depreende dos trechos selecionados.

Vivia no litoral africano
Um régia tribo ordeira
Cujo rei era símbolo
De uma terra laboriosa e hospitaleira.
Um dia, essa tranquilidade sucumbiu

¹²² XICA DA SILVA, dois anos de pesquisa. *O Estado de São Paulo*, 22 ago. 1976.

Quando os portugueses invadiram,
Capturando homens
Para fazê-los escravos no Brasil.

Um rico fidalgo os comprou,
Para Vila Rica os levou.
A ideia do rei foi genial,
Esconder o pó do ouro entre os cabelos,
Assim fez seu pessoal.

Ao catolicismo se converteu,
No ponto mais alto da cidade Chico-Rei
Com seu espírito de luz
Mandou construir uma igreja
E a denominou
Santa Efigênia do Alto da Cruz!¹²³

A construção do enredo se deu a partir do recolhimento de material sobre a história realizado pelo carnavalesco Fernando Pamplona, quando ele esteve em Minas Gerais para pesquisar outro roteiro: Aleijadinho, tema do carnaval de 1961. Como estava na Alemanha, estabeleceu à distância as linhas gerais do enredo e autorizou o carnavalesco Arlindo Rodrigues a conduzir o trabalho.

Decorrente do sucesso campeão criou-se grande expectativa em torno do desfile de 1964. A produção carnavalesca procurou manter os aspectos que havia dado certo no ano anterior, como o luxo das fantasias. Um cuidado especial foi dispensado para o fator surpresa. Mercedes Batista, coreógrafa do minueto presente no desfile da Chica da Silva, se empenhou no novo trabalho, que encenava a lavagem dos cabelos dos negros na pia batismal para recolher o ouro desencaminhado.

O efeito plástico agradou ao público e aos jurados. No entanto, a produção esmerada terminou por prejudicar a escola. O aumento no número de componentes, que chegou a cerca de 2.800, atrapalhou a harmonia do desfile. A arquibancada não se empolgou com a escola, cobrando dos componentes que cantassem o samba. Segundo cronistas, dois fatores atrapalharam nesse aspecto: muitas fantasias com máscaras cobrindo todo o rosto; e a concentração dos foliões em seguir as marcações das complexas coreografias – o que levou Arlindo Rodrigues a fazer um *mea culpa* pelas suas exigências. Ainda assim, a

¹²³ Disponível em: <<http://www.salgueiro.com.br>> Acesso em: 21 jun. 2008.

escola conquistou o vice-campeonato, perdendo para a campeã Portela, que terminou um ponto à frente.

Diferentemente do ano anterior, as proposições do Salgueiro provocaram dúvidas quanto à adequação à linguagem do carnaval, rendendo duras críticas ao modelo adotado pela agremiação.

Sua primeira ala foi pouco menos que ridícula com soldadinhos muito bem arrumadinhos, espingardinha nas costas, dando dois passinhos para cá e um pra lá na perseguição aos índios que se encontravam a seu lado. Tudo muito bem ensaiadinho, mas longe do espírito das escolas de samba e próximo dos shows de teatro. O Salgueiro primou, mais uma vez, do princípio ao fim - e isto é que é importante: em todas as alas - por teatralizar seu desfile, sem se importar se isso o vai afastando do verdadeiro espírito do espetáculo das escolas de samba, ou não.

[...] O Salgueiro faz com que se aproxime cada vez mais a passos mais largos o desfecho de show puro que muitos preveem para o futuro das escolas de samba. Enquanto, porém, o desfile ainda for de samba, o Salgueiro tem que estar perdendo pontos com o que faz¹²⁴.

Ainda assim, a representação da história de Chico Rei no carnaval de 1964 favoreceu a ampliação desse conhecimento para uma população distante da cultura popular corrente na região mineira de Ouro Preto. Semelhantemente ao que ocorreu com Cacá Diegues e sua inspiração para filmar a história de Chica da Silva, Walter Lima Júnior se recordava do desfile do Salgueiro como sendo seu primeiro contato com o tema, juntamente com as tradicionais festas de congada, quando foi convidado a filmar a história¹²⁵.

Para fins de registro, outro enredo carnavalesco em torno de Chico Rei foi desenvolvido em Belo Horizonte. A escola de samba Inconfidência Mineira produziu, para o carnaval de 1977, o samba-enredo *Na corte de Chico Rei*. Embora não tenha ocorrido desfile naquele ano¹²⁶, a letra do samba, composto por José Geraldo de Paula, permite reconhecer os aspectos centrais da história presentes na tradição popular. Ressalta-se que os versos desconsideram a parte

¹²⁴ CASTRO, Marcos de. Salgueiro e uma saudade. *Jornal do Brasil*, 13 fev. 1964. Disponível em: <<http://www.salgueiro.com.br>> Acesso em: 21 jun. 2008.

¹²⁵ Entrevista de Walter Lima Júnior ao autor, em 13 jun. 2013.

¹²⁶ Não foi possível precisar o motivo do cancelamento, mas infere-se estar relacionado às fortes chuvas que provocaram enchentes na capital, no início do ano.

africana, atribuindo o início da história de Chico Rei a parti da sua presença em Vila Rica.

Que linda história
A Inconfidência vem mostrar
Nascida lá em Vila Rica
Cantada em todo lugar
E o negro escravo alforriado
Fez o trabalho ascender
Para construir o seu reinado
E poder lutar por sua gente¹²⁷

1.1.3. No campo musical

A música foi outro campo relevante para a construção do imaginário social em torno de Chica da Silva e Chico Rei. Nota-se o refinamento das reflexões acerca do uso da música como fonte por historiadores¹²⁸. O registro sonoro como fonte deve ser analisado em sua totalidade: produção, significados, estética, aspectos ideológicos etc. Esse trabalho deve ser realizado mediante outras referências conhecidas, favorecendo, assim, a percepção, não só das revalidações de narrativas, mas das ressignificações e da circularidade do conhecimento histórico. Trabalhar com essa tipologia de fonte não é tarefa simples, sobretudo por conta dos vícios decorrentes da supervalorização do registro escrito, que induz a análise segmentada entre letra e música, contexto e ideologia; por exemplo. Para tanto, uma análise histórica a partir de registros musicais deve observar

[...] o caráter polissêmico do documento musical não é um obstáculo intransponível e as possibilidades de trabalho do historiador ancoram-se no mapeamento das “escutas” históricas (crítica, público e os próprios artistas que são também ouvintes) que dão sentido histórico às obras musicais. A questão central é que, em que pese a estrutura interna da obra e as intenções subjetivas do compositor, o sentido social, ideológico e histórico de uma obra musical reside em convenções culturais que permitem a formação de uma rede de escutas sincrônica e diacrônica¹²⁹.

¹²⁷ PAULA, José Geraldo de. Na corte de Chico Rei. In.: *Sambas-enredo de 1977*. Compacto. Belo Horizonte: Bemol, 1997.

¹²⁸ Para a relação teórico-metodológica entre História e música; cf.: CONTIER, Arnaldo D., Música e História. *Revista de História*, n.119, São Paulo: Humanitas, Jul./dez, 1985-1988; NAPOLITANO, Marcos. *História e Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002; NAPOLITANO, Marcos. Fontes Audiovisuais...op.cit.; HERMETO, Miriam. *Canção popular brasileira e ensino de História: palavras, sons e tantos sentidos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

¹²⁹ NAPOLITANO, Marcos. Fontes Audiovisuais...op.cit., p.259.

No caso de Chico Rei, sua presença em termos musicais era sentida nas festas religiosas do congado¹³⁰. Das tradições populares, a vida do ex-escravo de Vila Rica passou a ser representada nas câmaras de música. O deslocamento dos cortejos festivo-religiosos, que desfilavam memórias do rei africano pelos calçamentos de pedra das cidades coloniais mineiras, para os teatros de música erudita ocorreu pela regência do jovem maestro Francisco Mignone¹³¹, que naquela época flertava com a música popular, assinando peças nesse estilo com o pseudônimo de *Chico Bororó*.

Segundo o *Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira*, quando se especializava em Milão, em 1920, Francisco Mignone produziu sua primeira ópera: *O contratador de diamantes*; dividida em 3 atos. A composição se baseia na peça teatral homônima escrita por Afonso Arinos, em 1917¹³², destacando o período do contratador Felisberto Caldeira Brant. A primeira execução completa da ópera se deu em setembro de 1924, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Embora enfoque o período imediatamente anterior à administração de João Fernandes, a peça revela o conhecimento das histórias da região diamantina.

Por volta de 1928, Francisco Mignone reaproximou-se de Mário de Andrade, amigo dos tempos do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. As discussões modernistas, que passavam pela questão da cultura popular¹³³, foram essenciais para que o compositor se

¹³⁰ Para as congadas e sua relação com as irmandades negras; cf.: SCARANO, Julita. *Devoção e escravidão: a irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos pretos no Distrito Diamantino* no. 2.ed. 1978; SOUZA, Marina de Mello e. *Reis negros no Brasil escravista: história da festa de coroação de rei Congo*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

¹³¹ Francisco Mignone foi um destacado maestro e compositor da música erudita nacional. Ainda criança aprendeu com o pai, o imigrante italiano Alferio Mignone, flauta, instrumento em que se diplomou, além do piano e regência, em 1917. Depois de se especializar em Milão, com Vincenzo Ferroni, retornou ao Brasil e, em 1934, se tornou professor de regência no Instituto Nacional de Música. Em 1951, assumiu a direção do Teatro Municipal do Rio de Janeiro; Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/francisco-mignone/biografia>> Acesso em: 15 set. 2012.

¹³² ARINOS, Afonso. *O contratador de diamantes*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1973.

¹³³ Para o tema do modernismo brasileiro nas décadas de 1920-30; cf.: BOMENY, Helena. *Os Guardiões da Razão: Modernistas Mineiros*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1994; VELLOSO, Mônica Pimenta. O modernismo e a questão nacional. In:

libertasse da sua influência erudita italiana e se voltasse ao tema popular nacional.

Os estudiosos dividem sua obra em duas fases: a primeira, de influência italiana, mesmo tendo composto nesta fase sobre temas brasileiros, e a segunda, quando a partir de influências do amigo Mário de Andrade acabou por engajar-se no movimento modernista¹³⁴.

A ópera *O contratador de diamantes* se enquadra nas características da primeira fase do maestro. Nela, porém, há um trecho intitulado *congada*, em referência às festas negras presentes na peça de Afonso Arinos. *Congada*, já havia sido encenada dois anos antes (1922) e, depois, foi incorporada à ópera¹³⁵. Esse dado indica a proximidade de Mignone com o tema da cultura negra, que será retomado a partir da fase mais nacionalista do compositor.

A permanência do imaginário de Chico Rei como rei da congada foi trabalhada no bailado *Maracatu de Chico Rei*. Refletindo a determinação em voltar sua produção para temas populares, Francisco Mignone abriu mão do pseudônimo com que preservava sua imagem erudita e assinou o bailado. Datado de 1933, foi encenado em primeira audição no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em outubro de 1934¹³⁶. Em 1937, o *bailado* recebeu acréscimo de coro, sendo encenado no encerramento do I Congresso da Língua Nacional Cantada, realizado em São Paulo¹³⁷. Mas “somente em 1939, foi apresentado em sua forma cênica completa, com coreografia de Maria Olenewa”¹³⁸.

FERREIRA, Jorge; NEVES, Lucília de Almeida. (Org). *O Brasil Republicano*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, v.1, 2003; VELLOSO, Mônica Pimenta. Em busca da identidade nacional: diferentes expressões do moderno e da brasilidade. In: GONDRA, José Gonçalves; MAGALDI, Ana Maria. (Orgs). *Educação no Brasil: História, cultura e política*. Bragança Paulista: Edusf, 2003, v.1, p. 349-373; BARBOSA, Daniel. *O mito modernista*. 2004. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, Campinas.

¹³⁴ *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/francisco-mignone>> Acesso em: 15 set. 2012.

¹³⁵ Ibidem.

¹³⁶ Conforme informações do sistema de bibliotecas da UFMG sobre a partitura da peça que pertence à coleção Curt Lange, disponível na Biblioteca Universitária.

¹³⁷ *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/francisco-mignone>> Acesso em: 15 set. 2012.

¹³⁸ MIGNONE, Francisco; MACHADO, David (Reg.); OSMG (Orquestra Sinfônica do Estado de Minas Gerais). *Maracatu de Chico Rei. Festa das Igrejas*. Belo Horizonte, 1993. CD.

Segundo o crítico musical Cravo Albin, o amigo Mário de Andrade foi o responsável pelo argumento do bailado, cuja narrativa destaca o papel de Chico Rei liderando os negros de sua tribo na construção da igreja do Rosário, em Vila Rica. A peça foi dividida em 10 movimentos, com destaque para o amálgama de outras tradições populares com a lenda de Chico Rei, como em: II – Chegada do maracatu; VI – Dança do Chico Rei e da Rainha N’Ginga; X – Dança geral¹³⁹.

Constatam-se na peça, portanto, várias influências populares para a construção do tema Chico Rei. A começar pelo título do bailado, já que maracatu é uma dança característica do nordeste brasileiro, embora a narrativa se passe em Minas Gerais. A lenda da rainha N’Ginga¹⁴⁰ também foi incorporada, formando com Chico Rei uma espécie de corte real negra e mítica. A liberdade permanece sendo o maior legado de Chico Rei, como reafirmado no epílogo do bailado que culmina com a libertação dos escravos.

Ressalta-se, ainda, que, com o *Maracatu Chico Rei*, o compositor reiterava o esforço dos modernistas em repensar a cultura nacional, elegendo, para isso, a cultura barroca mineira como mote. Nesse sentido, movimento assinala a incorporação de um imaginário social de abrangência nacional, pois sintetizava diferentes manifestações étnico-culturais. O que, em certa medida, ganhou projeção por se relacionar com o projeto de nacionalismo estabelecido pelo Estado Novo, criando

¹³⁹ Na interpretação feita pela Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, o bailado é apresentado em dez movimentos: I-Bailado; II-Chegada do Maracatu; III-Dança das Mucambas; IV-O Príncipe Dança; V-Dança das Três Macotas; VI-Dança do Chico Rei e da Rainha N’Ginga; VII-Dança do Príncipe Samba; VIII-Dança dos Seis Escravos; IX-Dança dos Príncipes Brancos: minueto Gavota; X-Dança Final; *Idem*. Em 2007, a OSESP interpretou o bailado em nove movimentos, sendo esta a estrutura: I-Introdução; II-Chegada do Maracatu; III-Dança das Macumbas; IV-Dança das Três Macotas; V-Dança do Chico Rei e da Rainha N’Ginga; VI-Dança do Príncipe Samba; VII-Dança dos Seis Escravos; VIII-Dança dos Príncipes Brancos; IX-Libertação dos Escravos – Dança Geral e Final; MIGNONE, Francisco; NESCHILING, John (Reg.); OSEP (Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo). *Maracatu de Chico Rei. Festa das Igrejas. Sinfonia Tropical*. São Paulo: Biscoito Clássico, 2007. CD. Acompanha livreto.

¹⁴⁰ Para a história da rainha N’Ginga, Ginga ou Jinga, cf.: SOUZA, Marina de Mello e. *A rainha Jinga de Matamba e o catolicismo – África central (século XVII)*. Congresso Internacional Las relaciones discretas entre las monarquías hispana y portuguesa: Las casas de las reinas (siglos XV-XIX), Madri, Universidade Autônoma de Madri, 2007; FONSECA, Mariana Bracks. Nzinga Mbandi e as guerras de resistência em Angola no século XVII. 2012. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

referências de identificação. Mesmo trabalhando na chave da perspectiva festiva e folclórica, Francisco Mignone contribui para criar um novo local em que o tema Chico Rei passasse a circular.

As trilhas sonoras dos filmes *Xica da Silva* e *Chico Rei* são outros registros musicais relevantes¹⁴¹. Naturalmente os diretores não realizaram seus filmes baseando-se nelas, mas as trilhas são importantes elementos dos filmes, colaborando na construção de significados da representação audiovisual sobre os protagonistas e seus contextos históricos. Considera-se, nesse sentido, que as composições musicais se sustentaram no imaginário social existente sobre os protagonistas e seguiram as orientações indicadas nos roteiros. As músicas dos filmes, porém, contribuíram, também, para significá-los. A parte musical foi, ainda, relevante veículo para a circulação da temática de Chica da Silva, Chico Rei e de aspectos da sociedade colonial mineira, tanto no espaço do cinema, quanto pela sua execução nas rádios e no formato de discos.

O filme de Cacá Diegues teve Roberto Menescal à frente da direção musical. Seu trabalho não passou despercebido, incorporando à trilha sonora músicas em alusão aos diferentes grupos da sociedade colonial representados no filme. O músico foi autor dos temas barrocos, inspirando-se nas composições setecentistas de Lobo de Mesquita. Foi também o autor das partes percussivas, executadas por Hércio Milito. Canções folclóricas foram pesquisadas por Fernando Lebeis e gravadas pela atriz Zezé Motta¹⁴².

Não obstante, a música-tema *Xica da Silva*¹⁴³, composta e executada por Jorge Ben¹⁴⁴, ofuscou a produção musical. A canção se tornou imediatamente um grande sucesso e, passados mais de trinta anos, permanece importante no repertório do artista. Cacá Diegues o

¹⁴¹ Ao que tudo indica, não foi lançado o registro fonográfico da trilha sonora do filme *Xica da Silva*. Para *Chico Rei*; cf.: TISO, Wagner; VISSUNGO, Grupo; *et.al. Trilha Sonora do filme Chico Rei*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1985. LP.

¹⁴² XICA da Silva espera vocês. *Estado de Minas*, 2ª seção. 26 fev. 1977, p. 1.

¹⁴³ A música foi lançada em disco pelo cantor; BEN, Jorge. *África Brasil*. Rio de Janeiro: Philips Records. 1976. LP.

¹⁴⁴ A partir da década de 1980 o cantor passou a grafar seu nome como Jorge Benjor. Optou-se, nessa tese, por considerar o nome com o qual o artista assinou a música-tema do filme *Xica da Silva*.

considerava o nome ideal para a tarefa, contudo a agenda do cantor o impediu de acompanhar o processo de produção do filme. A solução foi realizar o trabalho via correios, quando Jorge Ben

[...] recebeu uma carta de cinco laudas enviada por Carlos Diegues, que lhe pedia o tema. Algumas semanas depois, Diegues recebia de volta uma fita com cerca e 10 minutos, onde estava gravado o tema que, segundo o diretor, não podia ser mais apropriado, como se o compositor tivesse visto várias vezes o filme¹⁴⁵.

A letra com duplo sentido, sobretudo quando atrelada à interpretação faceira e sensual que a atriz Zezé Motta empreendeu à personagem, favoreceu uma conotação sexual e debochada, algo próximo da linguagem carnavalesca.

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

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

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

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

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

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

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

¹⁴⁵ XICA da Silva espera...op.cit.

Jóias, roupas exóticas
 Das Índias, Lisboa e Paris
 A negra era obrigada
 A ser recebida
 Como uma grande senhora
 Da corte
 Do Reis Luís!
 Da corte
 Do Reis Luís!...¹⁴⁶

Como música-tema, a letra reitera a estrutura narrativa inaugurada nas *Memórias do Distrito Diamantino*, mas seguindo a inversão psicológica da *Chica que Manda*, de Agripa Vasconcelos. O compositor destacou o luxo em que a ex-escrava vivia, como algo exótico para o período da escravidão. Símbolos materiais do seu poder, como a suntuosa Chácara da Palha e o seu navio abrem terreno para a confirmação do seu poder, já que todos deviam reverenciá-la.

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

A trilha sonora de *Chico Rei* também se destaca no filme. Walter Lima Júnior a considera essencial para a leitura poética acerca da ideia de liberdade presente em sua narrativa fílmica. Lançado em 1986, pelo selo *Som Livre*, o disco teve direção musical de Rita Luz e arranjos creditados a Wagner Tiso e Grupo Vissungo¹⁴⁷. Participaram, ainda, Milton Nascimento, Clementina de Jesus e Naná Vasconcelos.

A peça gráfica promocional do filme também foi utilizada nas capas do disco e da cópia em VHS. A imagem do disco de vinil recupera o plano inicial da película em que três escravos fogem acorrentados. Acima, o título *Chico Rei* e, logo abaixo, os nomes de

¹⁴⁶ BEN, Jorge. *África Brasil...* op.cit.

¹⁴⁷ Grupo surgido em 1974, no Rio de Janeiro, sob o nome de *Sararamiôlo*, tendo à frente os irmãos Antônio José do Espírito Santo e Antônio do Espírito Santo, com a proposta de cantar e divulgar a cultura negra. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/vissungo>> Acesso em: 15 set. 2012.

Milton Nascimento, Wagner Tiso, Clementina de Jesus e Grupo Vissungu. Em segundo plano, o rosto de um homem negro compõe a imagem com o céu, onde pássaros voam. Os signos sugerem o binômio escravidão-liberdade. A contracapa traz muitas informações, especialmente visuais. Além das músicas e seus intérpretes, fotografias dos planos fílmicos remetem aos personagens, sobressaindo-se cenas da escravidão e violência.



Figura 4 – Capa e contracapa do disco *Trilha Sonora Chico Rei*
Acervo – Discoteca Pública.

Os estilos musicais presentes permitem ler a trilha sonora em dois grupos: um ligado à música e cultura branca, outro à cultura negra. Do primeiro grupo fazem parte os arranjos do maestro Wagner Tiso e as músicas-tema cantadas por Milton Nascimento (*Santa Efigênia* e *Chico Rei*). Apesar da identidade negra que marca o filme, predomina nas cenas do personagem Chico Rei a música estruturada em bases harmônicas características da cultura europeia.

Por outro lado, nos planos em que grupos de negros são representados, como no quilombo, predomina a sonoridade arranjada pelo Grupo Vissungo. Estas se caracterizam pela musicalidade percussiva, inclusive com algumas canções de domínio público que remontam a ritmos afro-brasileiros sendo executadas pelo próprio grupo, por Clementina de Jesus e Naná Vasconcelos.

A música *Santa Efigênia* reforça o aspecto religioso da história, representando, ainda, a incorporação e uso dos signos da cultura branca pelos negros. No filme, a canção narra e intensifica a sensibilidade representada na sequência em que Chico Rei encontra, acidentalmente, um enorme veio de ouro na Mina da Encardideira. A sequência mescla a admiração do protagonista com a visão da santa Efigênia, enquanto a música ocupa o espaço de forma elucidativa e didática.

A santa revela
O caminho do ouro
Do ventre da terra
Quem ouve a palavra da santa
Será rei
Será coroado
Santo é o ouro
De quem só cobiça
A liberdade
Ah, minha Santa Efigênia
Minha negra
E minha igreja¹⁴⁸

O momento final do filme apresenta um cortejo de congada à frente da igreja do Rosário, em Ouro Preto, que tem Chico Rei coroado, observando seus súditos, representados por integrantes do grupo

¹⁴⁸ TISO, Wagner; VISSUNGO, Grupo; *et.al. Trilha Sonora do filme Chico Rei*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1985. LP.

Vissungo e guardas de congada. A música dessa sequência é *Chico Rei*, na voz de Milton Nascimento, cuja letra reitera o conhecimento popular da história e reforça a associação do rei negro com a esperança da liberdade, como pode ser lido nos excertos.

Quem é rei sempre será
Se seu reino
Está plantado
No coração
De seu povo
Chico Rei
Chico Rei, nosso rei
Sempre será

Francisco é palavra-vida
Porque não nasceu
Para ser escravo
O ouro da terra
Moeda que devolve a liberdade
Um a um ele liberta
Um a um ele reúne
Um rei é fazer seu povo
Um rei é fazer o seu reino¹⁴⁹

Em outra via, sequências retratando o cotidiano negro, como o trabalho nas minas ou a organização no quilombo, foram sonorizadas com elementos que destacavam a percussão, o ritmo e letras que narravam a vida e papel social de Chico Rei, mas também com referências à cultura africana.

Registra-se que a última gravação de Clementina de Jesus – cujo valor para a música popular e cultura negra lhe conferiu o respeitoso e mítico apelido *Rainha Ginga* – ocorreu para a gravação da música *Xico Reina*. Seu debilitado estado de saúde, que levou ao seu falecimento pouco tempo depois, só lhe permitiu colocar voz na parte introdutória da música, concluída pelo líder do Vissungo, Antônio José do Espírito Santo e seu parceiro Samuka.

A participação do grupo Vissungo, entretanto, ultrapassou o trabalho musical. É possível apreender sua relevância para o aspecto artístico do filme a partir de uma carta-resposta redigida pelo líder do grupo ao *Jornal do Brasil*, que havia veiculado reportagem sobre os contratempos enfrentados pela produção do filme, destacando

¹⁴⁹ TISO, Wagner; VISSUNGO, Grupo...op.cit.

problemas de ordem policial provocados pelos grupos negros contratados como figurantes¹⁵⁰. O diretor musical do grupo, Antônio José do Espírito Santo, foi enfático ao protestar, em nome de todos os negros que trabalharam no filme, contra o “racismo expresso na matéria”.

No caso do Grupo Vissungo, além de nos prepararmos para a elaboração da trilha sonora típica, pudemos fornecer à direção do filme dados sobre o possível figurino de dançadores de congada no século XVIII, construimos instrumentos musicais especiais baseados em documentos com muita dificuldade adquiridos. Além disso, contratamos uma centena de congadeiros de nossas relações, com os quais nos preparamos para dançar e tocar no que seria (ou será?) uma inegavelmente belíssima reconstituição de uma festa tipicamente afro-brasileira.

Só este objetivo já justificaria a importância do filme, havendo, no entanto, o trabalho de outras pessoas, negras e brancas, tão importante quanto o nosso.

[...] Ao lado disso, não poderíamos admitir que nossa condição de negros seja utilizada para escamotear a verdade, nos colocando a todos como marginais e arruaceiros, no exato momento em que colocamos nossa experiência a serviço de interesses absolutamente brasileiros, trabalhando com valores que conhecemos por experiência e por esforço.

Protestamos, portanto, em nome de todos os negros que trabalham ou trabalharam no filme *Xico-Rey* (sic), contra o racismo expresso na matéria. Lamentamos profundamente que se permita tanta pobreza de espírito na discussão de coisas tão sérias para nós todos, negros e brancos do Brasil¹⁵¹.

Os problemas com o grupo Vissungo não se limitaram ao período da produção fílmica. Seu líder reivindicou crédito como compositor para a trilha sonora do disco, único gravado na carreira do grupo. Antônio José do Espírito Santo, por meio do seu *blog* oficial¹⁵², afirmou que a gravadora preferiu destacar no disco nomes famosos como estratégia de venda. Para o líder, apenas Carlos Alberto Mattos¹⁵³ reconheceu o papel do seu grupo na produção de Chico Rei.

O Grupo Vissungo, em sua fusão de arte e militância, teve papel decisivo na formatação sonora do filme, que ainda mobilizou ícones da música negra brasileira como Milton

¹⁵⁰ TORRES, Maurílio. Diretores alemães de *Chico Rei* somem e interrompem as filmagens em Minas. *Jornal do Brasil*, Caderno B, p.6, 27 fev. 1980.

¹⁵¹ SANTO, Antônio José do Espírito. *Xico Rei*. *Jornal do Brasil*, caderno B, p.2, 29 mar. 1980.

¹⁵² <<http://spiritosanto.wordpress.com>> Acesso em: 15 set. 2012.

¹⁵³ Jornalista e autor da biografia sobre o diretor Walter Lima Júnior; cf: MATTOS, Carlos Alberto. *Walter Lima Júnior, viver cinema*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

Nascimento, Clementina de Jesus, Naná Vasconcelos e Geraldo Filme¹⁵⁴.

Ainda no esforço pelo reconhecimento das atividades do grupo, Antônio José do Espírito Santo constatou que até o renomado *Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira* incorria no mesmo equívoco: minimizar a participação do Vissungo contraposta à supervalorização do maestro Wagner Tiso na elaboração da trilha sonora do filme. Alertado pelo diretor do Vissungo, a equipe do *Dicionário Cravo Albin* efetuou as correções em sua versão disponível na internet¹⁵⁵. Acrescentou, também, que os prêmios que a trilha sonora do filme recebeu na Bélgica e Colômbia nunca foram comunicados nem entregues ao grupo, que lhe caberia por direito como coautores da trilha. Ao contrário, seus integrantes sequer conheciam a modalidade da premiação: medalha, estatueta, certificado ou prêmio financeiro.

1.1.4. No campo turístico

As narrativas construídas a respeito de Chica da Silva e Chico Rei consolidaram gradativamente representações desses personagens no imaginário social. A linguagem audiovisual do cinema, que tanto bebeu nas fontes literárias, carnavalescas e iconográficas colaborou para viabilizar reapropriações e ressignificações dessas representações. Pragmaticamente, as cidades de Ouro Preto e Diamantina incorporaram em sua narrativa turística relativa à cidade colonial as histórias de seus famosos ex-escravos.

Esse movimento é mais sensível no século XXI, quando a exploração de atividades turísticas passou integrar o planejamento social e a geração de recursos financeiros, estimulando atividades econômicas sustentáveis com o envolvimento da população local. Chica da Silva e Chico Rei integram a oferta de *turismo histórico e cultural*

¹⁵⁴ MATTOS, Carlos Alberto. Um cinema que quer ser música. *Revista Veredas*, CCBB, Rio de Janeiro, Nov., 2000.

¹⁵⁵ Disponível em: <<http://spiritosanto.wordpress.com>> Acesso em: 15 set. 2012.

aos visitantes das cidades de arquitetura colonial e barroca de Minas Gerais.

A inserção de Ouro Preto nesse circuito de visitação com fins culturais é anterior às narrativas trabalhadas até o momento sobre Chico Rei. Em 1924, alguns intelectuais, entre eles a pintora Tarsila do Amaral, o poeta suíço Blaise Cendrars, e os escritores Oswald e Mário de Andrade, realizaram uma caravana pelas cidades coloniais mineiras, com o objetivo de melhor conhecer a cultura nacional¹⁵⁶. As leituras da arte e arquitetura barroca/rococó daquelas cidades, em grande medida degradadas¹⁵⁷, faziam parte da reflexão sobre a identidade nacional desenvolvida no período¹⁵⁸.

A pertinência do tema levou o governo Vargas a encampá-lo nos primeiros anos após o golpe de 1930. A cidade de Ouro Preto se tornou *monumento nacional*¹⁵⁹, sinalizando o esforço do governo e de intelectuais em desenvolver a ideia de patrimônio em uma vertente atrelada à história, à cultura e à identidade. A patrimonialização e preservação se tornaram a tônica das reflexões, que culminaram na criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN)¹⁶⁰, administrada por Rodrigo Melo Franco de Andrade¹⁶¹.

¹⁵⁶ Para a caravana às cidades coloniais mineiras; Cf.: AMARAL, Aracy. *Blaise Cendrars no Brasil e os Modernistas*. São Paulo: Editora 34, 1997.

¹⁵⁷ Por representar o passado colonial brasileiro, nos anos que se seguiram à Proclamação da República, políticos mineiros partidários do novo governo conseguiram aprovar a transferência da capital para uma cidade a ser planejada, no caso Belo Horizonte, que deveria representar os signos do progresso e modernidade incorporados ao discurso republicano. Para aspectos da mudança da capital mineira e as representações políticas; cf.: BANDEIRA DE MELLO, Ciro Flávio. A noiva do trabalho: Uma capital para a República. In.: DUTRA, Eliana. *BH: Horizontes Históricos*. Belo Horizonte: Com Arte, 1996.

¹⁵⁸ Para uma discussão sobre identidade nacional, em especial nesse período; cf.: ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985; OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *A questão nacional na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

¹⁵⁹ Decreto nº 22.928, de 12 de julho de 1933. Disponível em: <<http://legis.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=32122>> Acesso em: 15 nov. 2013.

¹⁶⁰ Criado pela Lei nº 378, de 13 de janeiro de 1937, e regulamentado pelo Estado Novo, pelo Decreto-Lei nº 25 no dia 30 de novembro do mesmo ano. Embrião do atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)

¹⁶¹ Ficou à frente do órgão desde sua criação até 1967, quando se aposentou. Pai do cineasta Joaquim Pedro de Andrade, importante nome do Cinema Novo e com filmes cujas histórias se desenvolvem nesse universo histórico mineiro, como *Os Inconfidentes* e o curta-metragem *Aleijadinho* (1978).

Vale lembrar que Mário de Andrade, que trabalhou no SPHAN, foi o autor do argumento do *Maracatu de Chico Rei* composto por Francisco Mignone, sendo plausível que o escritor tenha tido contato com a lenda nessa caravana feita à cidade. Manuel Bandeira, poeta ligado aos modernistas de 1922, também trabalhou no SPHAN. Em 1938 publicou *Guia de Ouro Preto*¹⁶². O livro, ilustrado por Luís Jardim, ia ao encontro da perspectiva de monumentalização da cidade, patrimônio nacional, que abrigaria poucos anos depois o Museu da Inconfidência (criado por decreto em 1938 e inaugurado em 1944).

Antes de apresentar as atrações turísticas, Manuel Bandeira pontua aspectos da história da cidade e recupera registros de viajantes estrangeiros que estiveram na região, desde o período colonial. Ao abordar as atrações religiosas, apresenta a *tradição de Chico Rei*, vinculando-a construção da Igreja de Santa Efigênia¹⁶³. O autor cita como fonte das informações a mencionada abordagem de Diogo de Vasconcelos¹⁶⁴, mas reconhece ter sido Afonso Arinos o primeiro a registrar a história em *Atalaia Bandeirante*. Além de recontar sinteticamente como o ex-escravo conseguiu sua liberdade e a de outros escravos, sugere relação entre o líder negro e o cortejo festivo que se dirige à Igreja em 6 de janeiro, liderados por um rei e uma rainha. Por fim, reforça a *invenção de tradição*¹⁶⁵ de Chico Rei ao indicar que “ainda existe à entrada da Igreja a pia de pedra onde as negras lavavam os cabelos para nela deixar como donativo o ouro de que estavam empoados”¹⁶⁶.

A difusão de um imaginário de Chico Rei foi potencializada com a descoberta do que teria sido a Mina da Encardideira, em 1946. Localizada no terreno da casa de Maria Bárbara de Lima¹⁶⁷, a entrada da mina estava encoberta por pedras e foi achada acidentalmente por

¹⁶² Trabalha-se aqui com a quarta edição, revista por Carlos Drummond de Andrade, também funcionário do SPHAN, e editada pela Ediouro; cf.: BANDEIRA, Manuel. *Guia de Ouro Preto*. 4.ed. São Paulo: Ediouro, s/d.

¹⁶³ Ibidem, p.112-114.

¹⁶⁴ VASCONCELOS, Diogo de. *História Antiga...* op.cit.

¹⁶⁵ Para o conceito de invenção das tradições; HOBBSAWM, Eric; TERENCE, Ranger. *As invenções das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 1983.

¹⁶⁶ BANDEIRA, Manuel. *Guia...* op.cit.; 114.

¹⁶⁷ Dona Mariazinha, como era conhecida, faleceu em julho de 2013.

seu filho Giovanni, em 1946. Ao remover os entulhos, percebeu-se tratar de uma mina, que julgaram ser a mesma adquirida pelo famoso ex-escravo¹⁶⁸. Contudo, não há nenhum registro que comprove a inferência. Mesmo assim, a população da cidade e a secretaria de turismo do município reiteram a notícia. Na entrada da casa da família Lima, uma placa de informação turística esclarece que a tradição considera aquela a mina onde trabalhou Chico Rei e sintetiza sua história ao visitante.

Como a mina não produz mais ouro, a família passou, então, a explorá-la como ponto turístico. Para tornar mais atrativa aos turistas, rebatizaram-na como *Mina do Chico Rei*. Uma sala com alguns objetos relacionados ao ex-escravo proprietário e à escravidão, como imagens, reportagens, quadros, criam uma vaga noção de museu temático. Em uma das paredes, se destaca o quadro emoldurado em vidro que exhibe um pôster do filme de Walter Lima Júnior.

Ali, mediante pagamento de ingresso, o turista pode conhecer as condições de extração de ouro de mina em um passeio guiado à galeria; a mesma que serviu de locação para o filme *Chico Rei*. Cruzando o quintal, onde há um poço d'água batizado como *Fonte dos desejos de Chico Rei*, chega-se à entrada da mina, identificada por um enorme letreiro sobre sua abertura. Ao lado, uma espécie de altar feito com pedras brancas abriga uma imagem de Chico Rei coroado e com capa vermelha (figura 5). Segundo os proprietários, a mina é extensa, cortando subterraneamente partes da cidade. São muitos túneis estreitos e baixos, com elevada umidade e excessivo calor. O guia explica como ocorria o trabalho, assinalando as marcas das ferramentas nas rochas decorrente da procura pela riqueza. Por questão de segurança, só é permitido explorar o local, iluminado por energia elétrica, por alguns metros, mas o suficiente para perceber as árduas condições de trabalho às quais os escravos eram submetidos¹⁶⁹.

¹⁶⁸ Isto É. 20 mai. 1998.

¹⁶⁹ O diretor do filme *Chico Rei* observa que o perfil do ator Severo D'Acelino, intérprete do protagonista, destoa do perfil, por ele imaginado, dos escravos submetidos àquele tipo de mineração, pois a própria condição de espaço dentro das minas pedia homens mais baixos. Porém, ele desejava criar uma imagem de



Figura 5 – Mina do Chico Rei/Encadideira – entrada (fotografia)
Acervo – Pessoal.

O empreendimento familiar conta, ainda, com um restaurante – *Boca da Mina* – que serve comida típica mineira. Assim como a antessala para a mina, sua decoração remete ao líder negro, pintado em alguns quadros, à igreja de Santa Efigênia e objetos antigos típicos de fazenda.

Um *folder* explicativo¹⁷⁰ é disponibilizado ao visitante. Além de algumas fotos e serviços disponibilizados, a lenda é recontada na seção bilíngue (português/inglês) *Breve relato sobre Chico Rei* (figura 6). Embora, sem identificação autoral, estão citados o trabalho de Agripa Vasconcelos e o livro infanto-juvenil de Carlos Góis¹⁷¹. Nesse *Breve relato*, acrescentam-se muitos dados e situações supostamente vivenciadas por Chico Rei, como o nome do padre que o crismou: Dom Manoel da Cruz. Informa, ainda, que o ex-escravo se casou com

Chico Rei alto e forte, representando, assim, uma ideia de orgulho e força do líder negro. Isso o ajudou a optar pelo ator para o papel. Entrevista de Walter Lima Júnior ao autor da tese, em 13 de junho de 2013.

¹⁷⁰ MINA do Chico Rei. Ouro Preto. Folder.

¹⁷¹ GÓIS, Carlos. *Histórias da terra mineira*. 13.ed. Belo Horizonte: Paulo de Azevedo, 1942.

Antônia, filha do sacristão da Igreja de Santa Efigênia, sendo o sacramento realizado por Dom Manoel Teixeira. Contudo, a especificidade desses dados se torna nula, pois não há referência problematizada a nenhuma fonte que possa corroborá-los. Chega-se a determinar a idade de morte do líder negro: 72 anos. As fantasias do *folder*, todavia, culminam ao asseverar a causa do falecimento de Chico Rei: hepatite.

Breve relato sobre Chico Rei

Chico Rei foi um dos muitos Africanos que chegaram em Ouro Preto, na condição de escravo, para trabalhar na mineração do ouro. Veio como prisioneiro de guerra, juntamente com um dos seus filhos (a mulher e os outros filhos morreram na travessia do Atlântico). Rei de sua tribo, lutou para alforriar seus súditos na América, tornando-se um líder em Ouro Preto. Transformou-se numa figura lendária, considerada o símbolo da liberdade do Brasil, principalmente em Minas Gerais. Chico Rei tinha alguns amigos na população servil e muitos admiradores entre os brancos. A irmandade dos pretos de Antônio Dias e sua devoção à Santa Efigênia cresceram com fé robusta. Foi, então, que ele sentiu a necessidade de erguer uma igreja para santa, cuja capela foi edificada com modéstia no Alto da Cruz. Uma igreja no alto do morro para ser vista por todos. Ali Chico Rei foi crismado por Dom Manoel da Cruz e casou-se pela segunda vez com Antônia, filha do sacristão da igreja. Seu casamento realizado por Dom Manoel Teixeira. Major Augusto, proprietário de uma mina de ouro, onde Chico Rei trabalhava, estava muito doente e Chico Rei foi visitá-lo. Negro não entrava em casa de branco, principalmente de branco rico, mas Chico Rei era forro, podia entrar. O Major vendeu-lhe a mina que estava dando prejuízos. Chico Rei dizia ao Major: "majô, eu só tenho os braços". O Major respondia-lhe: "tem tudo e outra coisa que você desconhece: a honra de um homem de bem. Depois que você comprar a mina, compra o chão. A Encantideira está no maior terreno; maior que qualquer outro aurífero em Vila Rica". Chico Rei comprou a mina trabalhou nela e ofereceu carta de alforria a seus antigos subordinados Quima e Evionu dentre outros. A mina escondeu o ouro quando de posse do Major e com Chico Rei soltava o ouro para o forro do desterro.

No dia 6 de janeiro de 1747, Vila Rica foi surpreendida com uma festa que desconhecia. Chico Rei e seus patrícios, alforriados por ele, apareceram na capela de Nossa Senhora do Rosário com uma indumentária surpreendente para Minas Gerais. Dançaram o Congado, dança criada por ele. Chico Rei tornou-se popular em Vila Rica e em todos os lugares onde se fazia o Congado.

Todos sabiam que sua mina de ouro só rendia para alforriar os escravos. Foi uma vida de sofrimentos, mas, também, de muitas alegrias. Chico Rei morreu de hepatite aos 72 anos de idade. Nos livros didáticos - História da Terra Mineira, de Carlos Gomes e Saga do País das Gerais, de Agripa Vasconcelos, a mina é chamada de Mina da Encantideira. Ao ser redescoberta, em 1946, pelos filhos da atual proprietária, Dona Mariazinha, a mina foi batizada com o nome de Mina de Chico Rei.

Maria Bárbara Lima
Rua Dom Silvério, 108 (ex Palácio Velho)
Bairro Antônio Dias
35.400-000 / Ouro Preto - MG
Cel.: (0xx31) 9615-5297
Telefax: (0xx31) 3551-1749 - Tel.: (0xx31) 3552-2866

Short history about Chico Rei

Chico Rei was one of many africans that came to Ouro Preto as a slave to work in the gold mines. He came like a war prisoner with his son.

His wife and the others sons died during the travel over the Atlantic Ocean.

Chico Rei was the king of his village and he fought for the freedom of his people in America, and he became a freedom leader in Ouro Preto. He became a symbol of freedom in Minas Gerais.

Chico Rei had friends in the civil population and many white people looked up to him.

He built a church to Santa Efigênia in the Alto da Cruz. A church in the mountains to be seen for everybody. In this church, Dom Manoel da Cruz confirmed and married him, for the second time, with Antônia, daughter of the sacristan of the church. The marriage was performed by Dom Manoel Teixeira.

Major Augusto, the owner of one gold mine where Chico Rei worked, was very sick. So, Chico Rei went to see the Major Augusto. Blacks were not allowed in the home of white people, especially, rich white people. But, Chico Rei was free and he could come. The Major sold the mine to Chico Rei.

Chico Rei worked a lot at the mine that hid the gold when the Major was the owner now suddenly appeared to be full of gold.

Chico Rei used the gold to give freedom to the black people he knew.

On January the 6th, 1747, Vila Rica experienced a surprise party. Chico Rei and his freedom people danced the congado in the church of Nossa Senhora do Rosário. Congado is a dance that Chico Rei created.

Chico Rei died at the age of 72 from hepatitis.

Location: In the house of Maria Bárbara de Lima.
Dom Silvério Street, 108 / Antônio Dias
Cel.: (0xx31) 9615-5297
Telefax: (0xx31) 3551 - 1749
Tel.: (0xx31) 3552-2866

Figura 6 – *Folder* Mina do Chico Rei
Acervo – MINA do Chico Rei. Ouro preto. *Folder*.

Apesar de algumas narrativas sobre o personagem serem identificadas no espaço histórico-cultural a *Mina do Chico Rei*, como o livro de Agripa Vasconcelos e o filme de Walter Lima Júnior, o texto informativo ao turista não estabelece diálogos com essas fontes. Ao contrário, o *folder* cria arbitrariamente uma narrativa.

É certo que as representações de Chico Rei foram criadas a partir de tradições populares que se legitimaram gradativamente no imaginário social. Os acréscimos que as narrativas em outros formatos fazem, entretanto, não são de conteúdo à história, mas interpretativos do personagem e seu contexto, como o *Chico de Agripa* em relação ao *Chico do Romanceiro*.

O que o *folder* apresenta são dados novos, que vão contra a própria tradição das narrativas validadas, marcadas por pontos obscuros na trajetória do líder negro, o que reforça, de certo modo, sua aura mítica. As informações contidas no *folder*, por mais detalhadas que sejam, são inverossímeis pelo próprio fato de não haver indicação de onde foram retiradas. Elas refletem um anacronismo ao transpor para o contexto histórico de Chico Rei aspectos do cotidiano do seu redator, marcado pela burocratização contemporânea na qual certidões regulamentam a vida do indivíduo como certidão de casamento e atestado de óbito.

A experiência em visitar a mina e tomar contato com a história de Chico Rei, ainda que lendária, pode estimular problematizações a respeito da história da escravidão e das Minas coloniais, especialmente pelo perfil do público visitante: alunos de escolas em excursão e turistas nacionais e estrangeiros¹⁷². Mas o *folder*, ao valorizar o encantamento do turista, não somente superficializou como banalizou a complexa história por trás da lenda.

Por essa escolha, praticamente se anula qualquer ação voltada para a educação do conhecimento histórico naquele espaço. Estudos sobre a atividade do turismo cultural e histórico ressaltam os problemas da superficialidade em criar objetos e locais para exploração econômica, que é a falta da significação do atrativo.

¹⁷² Conforme livro de registro de visitantes.

Nessa dinâmica do ter sido e do devir é que se problematiza a história. Nela é que o visitante de um espaço histórico-cultural distinto pode tomar o atrativo como problema para se pensar, como pensamento esclarecedor, como compreensão prazerosa [...]. O turista que não esquece, que recomenda a outros e que volta é aquele que teve prazer na apreensão problematizadora. Enquanto o atrativo for uma peça de curiosidade apenas momentânea, ele será imediatamente esquecido após o seu consumo¹⁷³.

A cidade de Diamantina também explora economicamente a história de Chica da Silva. As representações sobre a ex-escrava do Tejuco, conforme visto, alcançaram ampla repercussão nacional, maior até do que Chico Rei, embora praticamente ambos tenham circulado pelos mesmos suportes narrativos, produzidos pelos mesmos autores. O romance com o contratador dos diamantes parece ser o elemento que destaca sua história, já que é o viés amoroso que predomina nas abordagens turísticas de Chica da Silva pelos diamantinenses.

Compõe o circuito turístico a visita ao museu *Casa de Chica da Silva* e à Igreja de Nossa Senhora do Carmo, onde a torre construída no final da nave é atribuída a um capricho da poderosa amante do contratador. A população explora o imaginário do poder alcançado pela ex-escrava, significando-o como uma inversão social. No comércio, vendem-se produtos que fazem a ela referências. As representações audiovisuais construídas pelo filme de Cacá Diegues e a novela exibida duas décadas depois são as maiores referências com as quais se dialoga, sendo reapropriadas nessa relação de exploração da imagem construída de Chica, a história e o turismo.

A torre construída na parte posterior da Igreja do Carmo, uma solução única da arquitetura barroca mineira, por exemplo, dimensiona a supervalorização de uma Chica da Silva poderosa e ardilosa tal qual exibida no filme. A Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo teve como prior João Fernandes de Oliveira, que se responsabilizou diretamente a obra da construção do templo religioso, situado defronte à Casa do Contrato, praticamente finalizado em 1765¹⁷⁴. O IPHAN não

¹⁷³ MENESES, José Newton Coelho. *História e turismo cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p.22.

¹⁷⁴ Para o processo de construção e características da Igreja do Carmo de Diamantina: ÁVILA, Afonso. *Barroco: Minas Gerais Monumentos Históricos e*

localizou os registros dos planos arquitetônicos, nem os de execução da obra, portanto, não se sabe os motivos da construção da torre diferentemente do padrão executado à época¹⁷⁵. A singularidade motivou duas hipóteses explicativas, correntes na tradição oral e que são repassadas ao visitante por meio dos moradores e guias turísticos.

A primeira deve-se à proibição da entrada de escravos na igreja para além da torre, salvo em determinadas situações. Mesmo os negros livres tinham restrições de acesso de acordo com a irmandade religiosa gestora do espaço religioso. Inverter a posição da torre, então, permitiria a Chica da Silva transitar no templo. Em certa medida, conforme será analisado no capítulo 3, essa questão foi tangenciada no filme, quando a ex-escrava é proibida de assistir a missa por ser negra, ainda que livre. Essa hipótese permite problematizar alguns aspectos da história do escravismo, do papel social ocupado pela população negra livre e da religiosidade colonial. A possibilidade problematizadora, contudo, é inviável para segunda hipótese, que atribui a construção da torre nos fundos da igreja a uma exigência de Chica da Silva: não ser incomodada pelo barulho do sino, já que sua casa era próxima do local. Essa alegação não tem fundamento, haja vista que alguns metros para frente ou para trás não impediriam o som do sino ecoar pelo arraial do Tejuco. Desse modo, a explicação se banaliza a um capricho de Chica da Silva, reforçando as representações exóticas de suas narrativas, especialmente das produções audiovisuais, para o encantamento do turista.

O imaginário de uma Chica da Silva bela e sensual decorre, conforme visto, do filme e da novela, e circula entre a população local que parece considerar pertinente identificá-la com a história de Diamantina e também explorar comercialmente essa face da ex-escrava. Contudo, a circulação dessa representação ultrapassou as ruas e chegou ao espaço histórico-cultural, que é o museu *Casa de*

Artísticos: o circuito dos diamantes. 2.ed. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1995, p.288-298.

¹⁷⁵ Em alguma das reformas ocorridas no século XIX, a torre foi demolida e reconstruída na fachada da Igreja. Em 1947/48, o IPHAN fez uma intervenção, restituindo a torre à parte posterior da Igreja; ÁVILA, Afonso. *Barroco...op.cit.*, p.292.

Chica da Silva. O casarão onde viveu a ex-escrava, junto ao seu protetor, está aberta a visitação, existindo um núcleo expositor sobre a história da casa, da ex-escrava e de João Fernandes.

Em 2000, o artista plástico diamantinense Marcial Ávila produziu a coleção *Sete vezes Chica*. A obra temática associa a ex-escrava aos sete pecados capitais. Um oitavo quadro compõe a coleção. Lembrando um tríptico, porém não articulado, os temas representam a redenção de Chica da Silva após ser abandonada por João Fernandes de Oliveira: *Esperança, Fé e Caridade*¹⁷⁶.

Pintados em grande proporção¹⁷⁷, as peças têm como padrão representar Chica da Silva em primeiro plano e cenas sombreadas em segundo plano, sugerindo dinâmica à narrativa. Os quadros são fortemente inspirados no viés que a representação como uma mulher que utilizou a astúcia e a sensualidade para reverter a situação desfavorável da escravidão. O diálogo com o filme de Cacá Diegues, nesse sentido, é explícito.

Na tela *A soberba* (figura 7), por exemplo, a personagem é representada em uma cadeira, ao lado de um vasilhame abarrotado de joias. Sentada e bem vestida, com peruca e ornada com colares e braceletes, Chica da Silva está com o rosto pintado de branco. Trata-se de uma releitura da sequência fílmica, quando a escrava recepciona o governador e demais autoridades do Tejuco. Na ocasião, ela maquia seu rosto para ironizar a autoridade, que antes a havia humilhado por ser negra. Em segundo plano, estrelas indicam uma recepção noturna na qual a ex-escrava, que está sentada, é servida por várias mucamas – também planos recorrentes no filme.

¹⁷⁶ As telas podem ser acessadas pela página pessoal do artista; cf.: <<http://www.marcialavila.com.br/pinturas.html>> Acesso em: 25 ago. 2013.

¹⁷⁷ Os quadros que representam os sete pecados capitais possuem 0.80 x 1.10 metros. O falso tríptico 2.40 x 1.10 metros.



Figura 7 – A soberba (Marcial Ávila, 2000)
Acervo – Casa de Chica da Silva / Marcial Ávila.

O que chama a atenção dessa coleção é que o artista a doou, em 2000, ao IPHAN. Desde então, a obra integra o museu *Casa de Chica da Silva* como exposição permanente. As obras decoram as salas do museu, criando uma referência visual para quem o visita. Isso implica na corroboração pelo IPHAN das representações de uma Chica da Silva voluptuosa, reapropriada pelo artista, principalmente, da narrativa fílmica. Ressalta-se que, em 2008, durante o Festival de Inverno da UFMG/Diamantina, a organização não governamental *Animare* realizou a oficina *Projeto Anima Lendas*, resultando no vídeo *7 vezes Chica*, uma adaptação da obra de Marcial Ávila¹⁷⁸. Inspirado na exposição da *Casa de Chica da Silva*, o resultado do trabalho, em termos de conteúdo histórico, reproduz a leitura decorrente das telas, não havendo questionamentos sobre a mulher Chica da Silva e seu tempo.

¹⁷⁸ <http://animare.org.br/blog/?page_id=86> Acesso em: 25 ago. 2013.

Assim como no caso da *Mina do Chico Rei*, o museu *Casa de Chica da Silva* reitera uma abordagem da história pela vertente da personalização, calcado no exótico e que visa seduzir o visitante. Acredita-se que os mesmos locais, com suas representações existentes sobre os famosos ex-escravos, poderiam suscitar problematizações históricas, potencializando o aspecto educativo desses espaços e narrativas. Retomando a reflexão a respeito da vulgarização do atrativo turístico histórico-cultural, destaca-se a relevância para se estabelecer um diálogo entre a representação e as fontes que favoreceram sua construção.

Tudo que é observado necessita de um trabalho prévio de interpretação, pois os objetos, as coisas, as manifestações não falam por si só e a todos aquilo que são. Eles devem ser lidos, interpretados, preenchidos de significados, ou melhor, das possibilidades de significações que podem conter. Como na atividade interpretativa do historiador, o presente é o ponto de partida para a interpretação do patrimônio. Daí decore a historicidade das interpretações¹⁷⁹.

Como assinalado por José Meneses, as possibilidades de significações são múltiplas. Nos casos das representações sobre Chica da Silva e Chico Rei; calcadas nas tradições populares desde o século XIX e incorporada por suportes narrativos como a literatura, o carnaval, a música, o cinema; suas possibilidades para a educação do conhecimento histórico são potencializadas quando articuladas com o contexto histórico em que viveram. Por isso, é necessário cuidado no tratamento das informações, da sua produção à disponibilização e interpretação.

1.1.5. O campo historiográfico e a iconografia sobre o escravismo

As produções que se propuseram narrar as trajetórias de Chica da Silva e Chico Rei se depararam com representações de um contexto histórico bastante característico. Joaquim Felício dos Santos, Francisco Mignone, Cecília Meireles, Antônio Callado, Agripa Vasconcelos, Yara

¹⁷⁹ MENESSES, José Newton Coelho. *História e...op.cit.*, p.55.

Tupinambá, Fernando Pamplona, Arlindo Cruz e, claro, os diretores de cinema Cacá Diegues e Walter Lima Júnior, precisaram dialogar com o conhecimento historiográfico existente sobre as Minas setecentistas, sobremaneira com as questões ligadas ao escravismo, ambas inerentes ao período da América Portuguesa.

Sem almejar fazer um balanço historiográfico referente às Minas coloniais e ao escravismo, pode-se entender essa produção – até a segunda metade da década de 1970, quando os filmes *Xica da Silva* e *Chico Rei* foram realizados – em três grandes blocos¹⁸⁰. Reitera-se não se tratar de um exercício de identificação autoral e cronológica, mas procurar reconhecer as destacadas referências.

Os primeiros olhares sobre o passado brasileiro foram coevos e datam, portanto, do Brasil-português. Tornaram-se, porém, mais estruturados após a independência, em 1822. No século XIX, a história se estabelecia em termos metodológicos quanto à produção rigorosa de saberes. Concomitantemente, o conhecimento histórico atrelava-se à percepção ideológica que o utilizava como lastro para forjar princípios de identidade nacional. O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB)¹⁸¹ promoveu, em 1840, um concurso sobre um plano de redação para a história do Brasil, vencido pelo bávaro Karl von Martius¹⁸², que não levou a termo seu projeto.

¹⁸⁰ Como referência para a apresentação sobre a produção historiográfica brasileira; cf.: MOTA, Carlos Guilherme. (Org). *Brasil em perspectiva*. 15.ed. São Paulo: Difel, 1985; LINHARES, Maria Yedda. (Org). *História geral do Brasil*. 9.ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 1990; IGLÉSIAS, Francisco. *Historiadores do Brasil: capítulos de historiografia brasileira*. São Paulo: Nova Fronteira, 2000; FREITAS, Marcos Cezar de. (Org). *Historiografia brasileira em perspectiva*. 5.ed. São Paulo: Contexto, 2003; REIS, José Carlos. *As identidades do Brasil: de Varnhagen a FHC*. 6.ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2006.

¹⁸¹ Durante o conflituoso período regencial, foi criado, em 1838, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), cujo maior propósito era redigir a história do Brasil. Fruto da iniciativa da sociedade civil, o Estado logo se atrelou ao IHGB, que teve como patrono o imperador D. Pedro II, amigo de Francisco Varnhagen, considerado o historiador oficial do Império. Os trabalhos desenvolvidos pelo IHGB se caracterizaram como laudatórios e corográficos. Destaca-se, ainda, a contribuição do IHGB, e instituições espelhos que se fundaram nas províncias, para a incipiente organização de arquivos e o tratamento documental no país, bem como para divulgação da história nacional por meio da publicação ininterrupta da *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, desde 1839. Sobre o IHGB, inclusive acesso aos números de sua revista: <<http://www.ihgb.org.br/ihgb.php>>.

¹⁸² Botânico e naturalista, Karl von Martius percorreu várias regiões do Brasil, documentando aspectos geográficos, mineralógicos, da fauna e flora. Os textos originais, em coautoria com Johann von Spix, foram reeditados pelos Editora

Segundo as diretrizes da tese vencedora, deveria ser explorada a confluência dos três elementos étnico-culturais constituintes do Brasil: o indígena, o português e o negro. A obra considerada primeira linha-mestra da historiografia nacional, *História Geral do Brasil* foi produzida por Francisco Adolfo de Varnhagen, publicada entre 1854 e 1857¹⁸³. Apesar do seu envolvimento com a produção do IHGB, o autor não seguiu os pressupostos definidos no concurso supracitado.

Em sua *História Geral do Brasil*, o autor destaca a interpretação do Estado como agente histórico. Por essa via, os indígenas e negros são considerados grupos sociais complementares aos portugueses que, na sua avaliação, foram os responsáveis pelo desenvolvimento de um exitoso projeto civilizador. Por isso, em sua narrativa sobre a formação brasileira sobressai o elemento de matriz europeia¹⁸⁴. Marcada pela produção intelectual do século XIX, a obra se destaca pelo pioneirismo, sendo possível reconhecer longa influência no estabelecimento de marcos políticos da história luso-brasileira, como parâmetros organizadores do ensino de História do Brasil, ao menos até a década de 1980.

No início do século XX, a pesquisa histórica incorporou novas questões como a tendência em analisar a sociedade brasileira não apenas sob o ângulo da ação estatal. Mesmo que a tendência não tenha alcançado hegemonia na produção histórica do período, vale citar, como exemplo, os trabalhos de Capistrano de Abreu e Manoel Bonfim¹⁸⁵.

A escravidão, contudo, só foi enfrentada como temática histórica décadas depois. Uma primeira problematização diz respeito às variações quanto às atividades de trabalho. Ou seja, dentro do cotidiano do trabalho escravo, podem ser identificadas atividades

Itatiaia; cf.: SPIX, Johann Baptist von; MARTIUS, Karl Friedrich Philipp von. *Viagem pelo Brasil: 1817-1820*. 4.ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: USP, 1981.

¹⁸³ VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *História geral do Brasil: antes da sua separação e independência de Portugal*. 10.ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: USP, 1981.

¹⁸⁴ REIS, José Carlos. *As identidades do Brasil...* op.cit., p.21-50.

¹⁸⁵ Cf.: BOMFIM, Manoel. *O Brasil nação: realidade da soberania brasileira*. 2.ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996; ABREU, João Capistrano de. *Capítulos de história colonial*. 7.ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Publifolha, 2000.

específicas como, por exemplo, âmbito doméstico, ligadas à agricultura e criação de animais, atividades rurais e atividades urbanas, negros de ganho, mineração. A própria condição de ser cativo e as possibilidades de se tornar livre se tornaram temas de reflexão. Os códigos culturais e valores da população escrava também passaram a ser estudados pelos pesquisadores.

Nessa renovação de abordagem é que se configura o segundo bloco, cujos trabalhos podem ser associados a uma perspectiva cultural e social, pela qual aspectos das relações cotidianas inerentes ao escravismo são abordados. O pernambucano Gilberto Freyre se tornou referência dessa linha analítica publicando, em 1933, seu ensaio *Casa Grande e Senzala*¹⁸⁶. No livro, o autor analisa a formação patriarcal brasileira, com ênfase para a relação paternalista extensiva às relações senhor-escravo, a miscigenação e a adaptabilidade aos trópicos. O autor apresenta um trabalho pioneiro, tanto pelas temáticas lançadas, quanto pela interdisciplinaridade e variação de fontes com que trabalhou, muitas delas incomuns para o período.

Contemporâneo de Gilberto Freyre, outro texto dilatou as fronteiras da abordagem cultural da história do Brasil. Trata-se do ensaio *Raízes do Brasil*, publicado em 1936, por Sérgio Buarque de Holanda, também autor de *Monções* (1945) e *Caminhos e Fronteiras* (1957)¹⁸⁷. Holanda, que logo se tornaria um respeitável nome da historiografia brasileira, prosseguiu com uma análise da sociedade brasileira em seus aspectos históricos e sociais, bem como valorizou aspectos regionais, sobretudo o papel do bandeirante paulista na formação do Brasil. Entretanto, há que se ressaltar que seus trabalhos não corroboravam o elogio à colonização portuguesa, como se identifica em Freyre¹⁸⁸.

¹⁸⁶ FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala*. 51.ed. São Paulo: Global, 2006.

¹⁸⁷ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956; HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Caminhos e fronteiras*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957; HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Monções*. 3a ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

¹⁸⁸ Ao se debruçar sobre autores que interpretaram a sociedade brasileira, José Carlos Reis estabelece dois posicionamentos: 1º) os elogiosos à colonização portuguesa para a formação brasileira, exemplificados em Francisco Varnhagen e Gilberto Freyre; 2º) os redescobridores do Brasil, que tecem críticas à colonização

O terceiro bloco interpretativo aqui proposto foi também inaugurado por um contemporâneo de Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda, porém em uma perspectiva oposta. Encontram-se nos livros *Formação do Brasil contemporâneo* (1942) e *História econômica do Brasil* (1943)¹⁸⁹, de Caio Prado Júnior, os pilares da historiografia brasileira marxista.

O autor retornava ao período colonial para entender o presente do país. Suas conclusões não foram animadoras, pois associava o escravismo ao entrave a ser superado para o desenvolvimento econômico brasileiro. Sua leitura sobre a escravidão certamente influenciou a perspectiva explicativa para o Brasil segundo o materialismo histórico.

Realmente a escravidão, nas duas funções que exercerá na sociedade colonial, fator trabalho e fator sexual, não determinará senão relações elementares e muito simples. O trabalho escravo nunca irá além do seu ponto de partida: o esforço físico constrangido; não educará o indivíduo, não o preparará para um plano de vida humana mais elevado. Não lhes acrescentará elementos morais; pelo contrário, degradá-lo-á, eliminando mesmo nele o conteúdo cultural que porventura tivesse trazido do seu estado primitivo. As relações servis são e permanecerão relações puramente materiais de trabalho e produção, e nada ou quase nada mais acrescentarão ao complexo cultural da colônia¹⁹⁰.

No início da década de 1950, a Unesco financiou uma pesquisa de natureza étnico-racial, por entender o Brasil como um país onde as tensões dessa natureza eram mínimas. A intenção da entidade era utilizar o Brasil como um modelo contrário às intolerâncias, como as barbaridades nazistas reveladas no pós-guerra.

Os pesquisadores eram liderados por Florestan Fernandes, que estava à frente de outros nomes que se destacariam no cenário intelectual e político do país: Otávio Ianni, Fernando Henrique Cardoso, Francisco Weffort. Os resultados encontrados, contudo, divergiram

com intuito de superar entraves decorrentes desse processo: Capistrano de Abreu, Sérgio Buarque de Holanda, Nelson Werneck Sodré, Caio Prado Jr., Florestan Fernandes e Fernando Henrique Cardoso são os autores analisados nesse grupo; cf.: REIS, José Carlos. *As identidades do Brasil...* op.cit.

¹⁸⁹ PRADO JÚNIOR, Caio. *A formação do Brasil contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000; PRADO JÚNIOR, Caio. *História econômica do Brasil*. 41.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

¹⁹⁰ PRADO JÚNIOR, Caio. *A formação do Brasil...* op.cit., p.354-355.

diametralmente da hipótese inicial. Seguindo o rastro das críticas tecidas por Prado Júnior a respeito das mazelas do escravismo, os pesquisadores destacavam as práticas de racismo existentes na sociedade brasileira.

O grupo do Projeto Unesco, como ficou conhecido, projetou suas carreiras acadêmicas questionando, por meio de outras pesquisas, a ideia de convivência quase harmônicas entre senhor e escravo¹⁹¹, representadas no livro *Casa grande e senzala*. O combate à interpretação de Gilberto Freyre, acusando-o de propor um cenário de democracia racial, praticamente o levou ao limbo; na mesma proporção que a influência marxista se fazia sentir nos departamentos universitários de ciências humanas – mesmo durante a restrição de liberdade de expressão corrente nos tempos da ditadura civil-militar¹⁹².

Jacob Gorender, mesmo desenvolvendo sua produção fora da academia, talvez tenha sido um dos maiores representantes da abordagem marxista sobre o escravismo, embora seja tardia a publicação de seu livro, que se tornou referência. Em *O escravismo colonial*, de 1978, o autor delineia um amplo quadro para aquele contexto histórico, considerando, inclusive, a escravidão nas áreas mineradoras¹⁹³. Mesmo diante do curto período de intensa atividade, quando comparada à realidade agrícola, Jacob Gorender reconhece as particularidades da sociedade aurífera e as muitas problematizações dela decorrentes. A elevada concentração populacional, a flexibilidade de trânsito do cativo e um considerável número de libertos viabilizavam

¹⁹¹ MAIO, Marcos Chor. O Projeto Unesco e a agenda das ciências sociais no Brasil dos anos 40 e 50. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. vol.14, nº41, p. 141-158, 1999.

¹⁹² Apenas em finais da década de 1970 o trabalho de Gilberto Freyre passou a ser revisitado, despidido de questões político-ideológicas, estabelecendo profícuos diálogos com o sociólogo de Pernambuco. Desde então, trabalhos embasados em documentações arquivísticas e originais tem ampliado o entendimento das relações cotidianas e escravistas considerando o cativo como agente histórico; cf.: MATTOSO, Kátia M. de Queirós. *Ser escravo no Brasil*. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 2001; CHALHOUB, Sidney. *Visões da liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na corte*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2011; PAIVA, Eduardo França. *Escravos e libertos nas Minas Gerais do século XVIII: estratégias de resistência através dos testamentos*. 2.ed. São Paulo: Annablume, 1995.

¹⁹³ GORENDER, Jacob. *O escravismo colonial*. São Paulo: Ática, 1978. Para o trabalho na região mineradora, especialmente: capítulo XXI: *escravismo na mineração*.

um tipo de escravidão menos asfixiante em relação ao escravo do campo.

Somente no campo o negro esteve subjugado inteiramente à vontade do senhor. [...] Minerador, negro de ofício, era a bem dizer autônomo o trabalho do escravo. Não teve paralelo em parte alguma do país, em período comparável, o número de escravos que encontraram modos e maneiras de comprar a alforria. A lenda de Chico-Rei, o rei negro de Vila Rica, ilustra, pelo menos, o sem-número de ocasiões, que tinham os escravos, de amealhar boa soma de dinheiro com que escapar às agruras de sua sorte¹⁹⁴.

Ressalta-se que, mesmo considerando Chico Rei no campo lendário, Jacob Gorender reconhece seu papel como exemplo da dinâmica que perpassava as relações escravistas em Minas. Por inferência, estende as possibilidades de se obter vantagens na relação senhor-escravo estabelecida em território mineiro também a partir de combinados sexual, como no caso de Chica da Silva. Aliás, uma consideração também presente no trabalho de Gilberto Freyre.

Esse é, portanto, o cenário da produção historiográfica disponível à época em que os diretores produziram *Xica da Silva* e *Chico Rei*. A educação histórica recebida enquanto estudantes da formação básica nas décadas de 1940/50 e em leituras posteriores, certamente colocaram Cacá Diegues e Walter Lima Jr. em contato, direto ou indireto, com as perspectivas políticas de Francisco Varnhagen; culturais de Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda; e marxistas de Caio Prado Jr. e Jacob Gorender. Elementos dessa formação são perceptíveis nos filmes, como exemplifica o letreiro em que Walter Lima Júnior no qual indica as principais obras consultadas para a fundamentação histórica de *Chico Rei*, destacando-se *O escravismo colonial* Jacob Gorender.

Ao conjunto de fontes, composto por produções historiográficas, literárias, carnavalescas e musicais, somam-se os registros iconográficos. Em relação às imagens com sentido histórico destaca-se a produção iconográfica realizada entre o final do século XVIII e o final do século XIX. À parte as características contextuais próprias de cada

¹⁹⁴ GORENDER, Jacob. *O escravismo...* op.cit., p.428.

período, as pinturas, como as realizadas por Jean Baptiste Debret¹⁹⁵ e Jean Moritz Rugendas¹⁹⁶, retratam cenas de paisagem e do cotidiano, consequentemente aspectos da sociedade escravocrata. Essa iconografia se tornou uma importante referência para a conformação de imaginários sociais relativos ao escravismo e formação da sociedade brasileira.

Funcionam, portanto, como importantes objetos de mediação cultural¹⁹⁷ que favorecem a circularidade do conhecimento histórico, já que são reproduzidas em larga escala em suportes como livros didáticos de história e filmes – alguns de grande sucesso de público, como *Independência ou Morte* (1972)¹⁹⁸. Todavia, a iconografia como fonte histórica precisa ser tomada com os mesmos cuidados inerentes às demais tipologias de fontes documentais, ou seja,

[...] o uso da imagem, da iconografia e das representações gráficas pelo historiador vem propiciando a apresentação de trabalhos renovadores e, também instigando novas reflexões metodológicas. [...] é importante sublinhar que a imagem não esgota em si mesma. Isto é, há sempre muito mais a ser apreendido, além daquilo que é, nela, dado a ler ou a ver. Para o pesquisador da imagem é necessário ir além da dimensão mais visível ou mais explícita dela. Há lacunas, silêncios e códigos que precisam ser decifrados, identificados e compreendidos. Nessa perspectiva a imagem é uma espécie de ponte entre a realidade retratada e outras realidades, e

¹⁹⁵ BANDEIRA, Júlio; LAGO, Pedro Correa. *Debret e o Brasil: obra completa*. Rio de Janeiro: Capivara, 2007.

¹⁹⁶ RUGENDAS, Johann Moritz. *Viagem pitoresca através do Brasil*. 8.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1979.

¹⁹⁷ Para o conceito de mediação cultural; GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. 12.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

¹⁹⁸ INDEPENDÊNCIA OU MORTE. COIMBRA... op.cit. Além da iconografia oitocentista, *Independência ou morte* teve no trabalho de Francisco Varnhagen outra importante fonte. Lançado no sesquicentenário da independência, em plena ditadura militar, o filme se tornou referência para uma linha de pensamento governamental relativa aos filmes históricos por trabalhar temas caros ao nacionalismo, conforme exemplifica elogioso telegrama do presidente general Emílio Garrastazu Médici e usado na publicidade do filme: BERNARDET, Jean-Claude. *Piranha no mar de rosas*. São Paulo: Nobel, 1982; p.60. Para análises sobre o filme; cf.: FONSECA, Vitória Azevedo da. *História imaginada e cinema: análise de Carlota Joaquina: a princesa do Brasil e Independência ou Morte*. 2002. Dissertação (mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas; CORDEIRO, Janaína Martins. *Lembrar o passado, festejar o presente: as comemorações do Sesquicentenário da Independência entre consenso e consentimento* (1972). 2012. Tese. (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia (ICHF), Universidade Federal Fluminense, Niterói.

outros assuntos, seja no passado, seja no presente. E é por isso que ela não se esgota em si¹⁹⁹.

Como assinalado, essa iconografia, em grande medida, funciona como imagens canônicas, cujas representações visuais terminam por influenciar outras formas de expressão, como a literatura, mas, especialmente, o carnaval e os filmes devido a sua característica plástica. Os cuidados metodológicos necessários à análise iconográfica e fílmica são relevantes para não se considerar uma representação cultural feita no século XIX como sendo verdade histórica.

Talvez, um dos exemplos mais significativos do uso da iconografia oitocentista para representar o passado escravista tenha ocorrido na telenovela *A Escrava Isaura*. Adaptação do livro de Bernardo Guimarães feita por Gilberto Braga, com direção geral de Herval Rossano. A novela estreou em 1976 e constituindo-se um dos maiores sucessos da emissora Rede Globo, sendo exibida também no exterior. A ampla audiência torna ainda mais significativo o sentido histórico construído a partir da abertura da novela, estruturada em uma sucessão de pinturas pintadas por Debret²⁰⁰. A filmagem das gravuras recebeu pequenos efeitos, criando a ilusão de movimento das cenas retratadas. Infere-se que sua concepção era provocar a sensação de trânsito temporal, pelo qual o telespectador vivenciasse a experiência do mundo escravista ao assistir à história ilustrada passando à sua frente.

A apropriação de elementos iconográficos para criar uma nova representação é um procedimento recorrente na produção audiovisual. Sobre o trabalho de pesquisa para ambientação histórica de *Xica da Silva*, Cacá Diegues afirmou que “muitas cenas são cópias fiéis dessas reproduções”²⁰¹. De fato, a operação é reconhecível em alguns planos

¹⁹⁹ PAIVA, Eduardo França. *História e Imagens*. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006, p.19.

²⁰⁰ <<http://www.youtube.com/watch?v=4NUhkSzFwJM>> Acesso em: 10 out. 2013.

²⁰¹ SILVA, Fernando José Dias da. Xica da Silva e do Sucesso. *Jornal da Tarde*, p.24, 24 set. 1976. O teor da declaração de Cacá Diegues, corrobora o uso da iconografia como orientação para direção de cena, conforme pode ser visto em *O descobrimento do Brasil*, de Humberto Mauro (1937) e *Independência ou Morte*, de Carlos Coimbra (1972); cf.: MORETTIN, Eduardo Victório. *Humberto Mauro*,

dos filmes *Xica da Silva* e *Chico Rei*, tanto para aspectos da cenografia quanto de cena. Detalhes dessas pinturas, especialmente de Rugendas e Debret, como liteiras, móveis e instrumentos de castigo aos escravos, parecem ter inspirado a produção fílmica. Contudo, se destacam os planos que parecem a própria composição iconográfica, como a pintura *Jantar brasileiro*, de Debret, reproduzida na sequência da recepção oferecida pelo contratador ao governador Conde de Valadares, na Chácara da Palha (figura 8 e *frame* 2).

Debret se preocupou em demonstrar uma cena do cotidiano de uma família abastada representada durante o jantar. A filmagem de Diegues mantém a leitura informativa de prestígio e poder em torno da mesa: fartura de alimentos, luxuosa mesa, presença de escravos, cativa com abanador para refrescar o ambiente, crianças negras em torno da mesa. Contudo, o diretor aproveita o motivo da tela para promover as inversões inerentes à história de Chica da Silva.

Num primeiro momento, a ressignificação é cênica: quem alimenta delicadamente as crianças negras é o contratador. Na sequência, revela-se a transgressão da ordem social e política. Além da inversão dos papéis homem/mulher, a ex-escrava (que não está enquadrada no *frame* 2), depois de ter sido destratada pelo governador e convidados do festim, comparece com o rosto pintado de branco e debocha desafiadoramente da maior autoridade da capitania e dos convivas, assistindo-os degustarem o banquete, sabotado por ela momentos antes. Seu amásio assiste a tudo intrigado, submisso, embora ciente da gravidade e risco da postura da sua amante negra.



Figura 8: Um jantar brasileiro (J.B.Debret, 1827)

Fonte – BANDEIRA, Júlio; LAGO, Pedro Corrêa do; CARVALHO, José Murilo de. *Debret e o Brasil: obra completa, 1816-1831*. 3.ed. Rio de Janeiro: Capivara, 2009.



Frame 2: Plano do jantar de recepção ao governador (*Xica da Silva*, 1976)

Em *Chico Rei*, o uso das fontes iconográficas também foi recorrente, haja vista identificações de pinturas em vários momentos: das condições do transporte de escravos, desembarque no Brasil, mercado nas vilas, festas religiosas negras.

Das muitas possibilidades para análise, destaca-se o desenho de J.M.Rugendas: *Negros no porão do navio* (figura 9). Produzido por volta de 1825, remete às condições às quais africanos escravizados eram submetidos na travessia atlântica: acorrentados, amontados no insalubre e mal iluminado porão do navio, sujeitos a doenças e mortes. De aspecto informativo, o trabalho foi ressignificado, tornando-se uma imagem canônica pela qual se denuncia a crueldade do sistema escravocrata²⁰². É habitual encontrá-la reproduzida em livros didáticos de história, onde também recebe como legenda o nome com o qual esse tipo de embarcação passou a ser denominado: tumbeiro, em alusão ao risco de morte a que estavam sujeitos os cativos. Às vezes, na mesma sessão no livro escolar se reproduz trechos do poema *Navio Negreiro*, de Castro Alves, reforçando a condenação do escravismo. O significado político do desenho é, assim, revalidado no imaginário social.

Como foi assinalado, Walter Lima Júnior subtitulou seu filme como *uma história de liberdade*, tornando compreensível o tom de denúncia que faz do escravismo; por consequência, o uso do porão de Jean Moritz Rugendas como inspiração para algumas sequências do navio negreiro. Embora não haja um plano geral do porão, a recriação do espaço e seus elementos de denúncia são facilmente perceptíveis em suas sequências, como o *frame* 3.

²⁰² Segundo estudos, o desenho foi feito, provavelmente, entre 1825-28, na França. Posteriormente litografado, esse serviu de base para uma versão aquarelada e acabada. As péssimas condições no transporte de escravos era um dos argumentos de sociedades antiescravistas que surgiam na Europa a partir de finais do século XVIII, como a *Society for the Abolition of Slave Trade*. Parece, portanto, um tema que despertou interesse a Rugendas. Embora o registro não seja suficiente para qualificá-lo como abolicionista, seu desenho municiou os defensores dessa causa, especialmente no Brasil, nos debates que se intensificaram no decorrer do século XIX; DIENER, Pablo. O catálogo fundamentado da obra de J.M.Rugendas e algumas ideias para a interpretação de seus trabalhos sobre o Brasil. *Revista USP*, São Paulo, n.30, p.46-57, jun./ago. 1996.

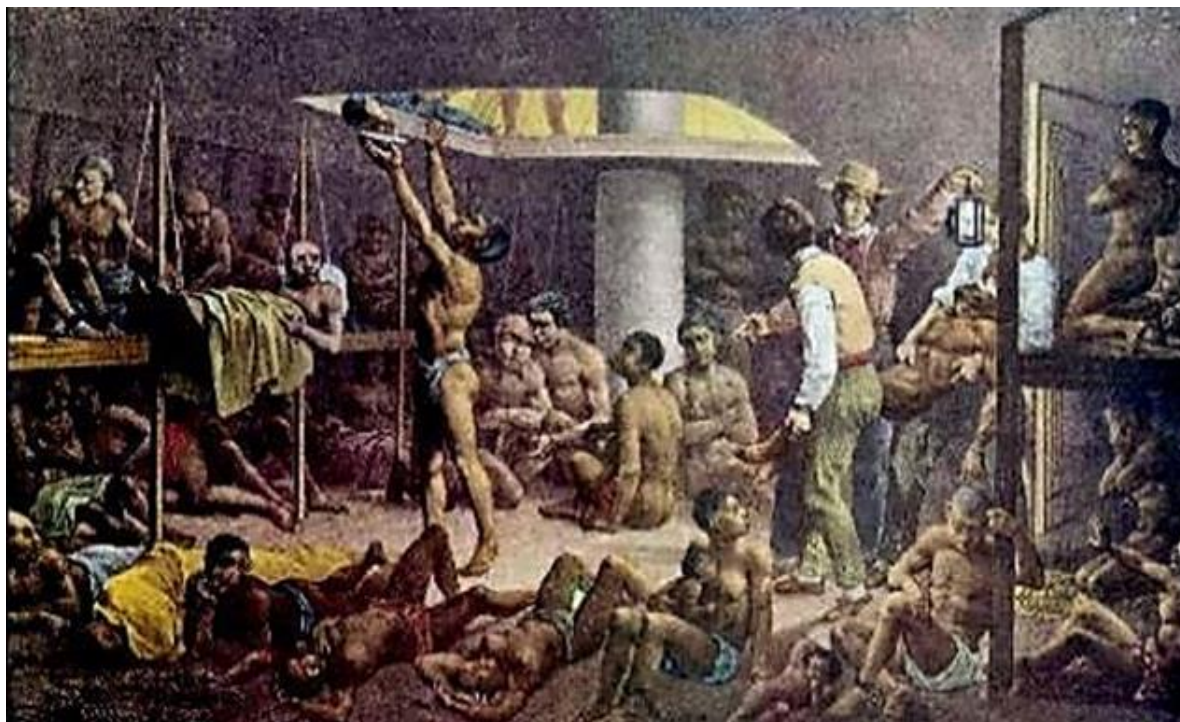


Figura 9 – *Negros no porão do navio* (J.M.Rugendas, c.1825)
 Fonte – RUGENDAS, Johann Moritz. *Viagem pitoresca através do Brasil*. 8.ed.
 Belo Horizonte: Itatiaia, 1979.



Frame 3 - *Escravas no porão do navio negreiro* (Chico Rei)

Por todo o exposto, reconhecem-se, nas variadas produções narrativas sobre um determinado fato ou personagem histórico, sentidos que adquirem significado e se ressignificam a partir do diálogo inerente às formas e suportes de representações. No caso de Chica da Silva e de Chico Rei, os múltiplos registros tornaram-se, muitas vezes, fontes para novas produções. Literatos, carnavalescos, historiadores, músicos, pintores, cineastas promoveram o intercâmbio desses registros, se apropriando das representações sobre os personagens e do contexto em que viveram para ressignificá-las. Por esse processo, por exemplo, foi possível representar a ex-escrava do Tejuco com autonomia psicológica e a lenda de Galanga/Chico Rei ganhou legitimidade histórica.

A compreensão do sentido histórico produzido nessas representações depende do respeito à natureza de cada produção. Por exemplo: salvo o projeto fílmico intencionar uma função didática, não se deve esperar do filme de gênero histórico uma abordagem escolar. Ou seja, a narrativa cinematográfica permanece como um trabalho de arte, cultural e econômico, cabendo o ensino metodológico de conteúdos disciplinares aos professores de ofício. Isso não implica hierarquizar os saberes, mas procurar reconhecer o potencial problematizador nas abordagens de um tema histórico resultante do diálogo entre diversas representações.

A complexidade da produção cinematográfica é potencializada quando se volta para temáticas históricas, sobretudo porque o cinema é profícuo ao usar outras produções artísticas e acadêmicas como lastro para seus argumentos. O filme torna-se, assim, um mediador de comunicação de conhecimentos, que os “incorpora a um circuito de produção e perpetuação da memória”²⁰³. Cacá Diques e Walter Lima Júnior leram o variado conjunto de representações sobre *Xica da Silva* e *Chico Rei* como cidadãos da segunda metade da década de 1970, reverberando nos roteiros fílmicos as demandas de seu tempo. Sob esse prisma, destaca-se a relevância em analisar a circularidade de conhecimento e práticas culturais representadas, cujas releituras

²⁰³ MORETTIN, Eduardo Victório. *Humberto Mauro, cinema...op.cit.*

corroboram ou alteram o conhecimento histórico referente a um determinado tema.

CAPÍTULO 2: CINEMA E CONHECIMENTO HISTÓRICO

2.1. História do Cinema: a narrativa fílmica se apropria da História

Pensar uma produção fílmica de gênero histórico como história pública tem pertinência, pois o filme se associa à produção do conhecimento histórico em uma produção coletiva com possível repercussão social. Entretanto, a linguagem cinematográfica tem suas particularidades, da mesma maneira que a pesquisa histórica lança mão de procedimentos inerentes ao ofício do historiador. Essas particularidades tensionam, muitas vezes, o diálogo entre o historiador e o cineasta e entre o filme exibido e o espectador.

Nesse sentido, torna-se relevante compreender, mesmo primariamente, o desenvolvimento da narrativa cinematográfica e a apropriação da história como tema de roteiros. A proposta é pensar algumas relações entre a narrativa fílmica e temas históricos no filme de gênero histórico. Não se trata de realizar um panorama do desenvolvimento da linguagem cinematográfica que, em princípio, continuará a ocorrer enquanto se fizer cinema. Por isso, a década de 1920 foi estabelecida como limite para essa reflexão, pois foi o momento em que cinematógrafo já não era mais uma novidade e refletia-se sobre a narrativa do filme e a história de modo mais elaborado²⁰⁴.

Em 28 de dezembro de 1895, na cidade de Paris, os irmãos Luis e Auguste Lumière promoveram um evento cujas repercussões ultrapassariam as fronteiras francesas alcançando, em poucos anos, os

²⁰⁴ Para trabalhos sobre a narrativa cinematográfica; cf.: GAUDREAUULT, André; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Ed.UNB, 2009.

demais continentes. Naquele dia, as trinta e três pessoas presentes no *Grand Café* pagaram o elevado valor de um franco pelo ingresso para assistirem à bem-sucedida exibição de filmes realizados pelos irmãos Lumière, constituindo-se, assim, naquele que é considerado o primeiro público de cinema²⁰⁵. Apesar deste evento ser assinalado como marco inaugural do cinema, há alguns questionamentos²⁰⁶.

Logo filmagens e projeções em outras cidades se popularizavam. No Brasil, atribui-se a Afonso Segreto, italiano residente no país, a autoria do primeiro filme nacional. Essa relação se deve aos negócios da família Segreto, cujo irmão, Paschoal, atuava no ramo de jogos e diversões. Paschoal inaugurou na capital o *Salão de Novidades Paris no Rio*, configurando-se como o maior produtor e exibidor de filmes no final do século XIX e primeira década do século XX no Brasil²⁰⁷.

Trabalhando na empresa da família, o caçula Afonso se voltou para o setor de filmes. Em 1898, viajou para Nova Iorque para comprar fitas, seguindo, depois, à França, onde estagiou na *Pathé Filmes*. Ao retornar, trouxe em sua bagagem um *cinematógrafo Lumière*. Em 19 de julho de 1898, ainda a bordo do navio, filmou os fortes da baía de Guanabara, naquela que é considerada a primeira filmagem feita no

²⁰⁵ Sobre a exibição promovida pelos irmãos Lumière e o crescimento dessa prática por entre os cafés parisienses, até o estabelecimento das primeiras salas de cinema; JEANCOLAS, Jean-Pierre. Nascimento e desenvolvimento da sala de cinema. In.: *Revista O Olho da História*, Salvador, ano 10, n.6, jul.2004, p.17-19.

²⁰⁶ Historiadores do cinema têm assinalado imprecisões em se trabalhar com uma data inaugural para o cinema, cf.: BERNADETT, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. 3.ed. São Paulo: Annablume, 1995; COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro cinema. In.: MASCARELLO, Fernando. (Org.) *História do cinema mundial*. 3.ed. Campinas: Papirus, 2008.

²⁰⁷ Paschoal Segreto, “em 31 de julho de 1897, em sociedade com Cunha Sales, funda na privilegiada rua do Ouvidor o *Salão de Novidades Paris no Rio*, a primeira sala ‘fixa’ de exibição cinematográfica do país. Com o extraordinário sucesso de público do Salão, o cinema seria a menina dos olhos de Paschoal, investimento no qual apostaria antes que qualquer outro aqui. [...] Em relação às sessões de cinema, seu diferencial estava exatamente na exibição, junto com as fitas estrangeiras, das filmagens locais de Afonso, abordando temas que escolhia cuidadosamente. Em 1900, os irmãos montam um estúdio ‘para filmagem de atualidades’ e um laboratório, o primeiro de que se tem notícia na cidade, mantendo-se a empresa até 1907 como o único exibidor e produtor de cinema regular na capital e no país. De 1898 a 1901, realiza cerca de 60 fitas, que poderíamos resumir como fitas que registram os rituais do poder e seus personagens”; MOURA, Roberto. SEGRETO, Paschoal. In.: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Ed. SENAC, 2004. p.503-4.

país²⁰⁸. Contudo, inexistem registros da exibição pública desse filme de Segreto, mesmo sendo seu irmão o proprietário de um espaço de exibição de filmes²⁰⁹.

Pesquisas recentes indicam que, em 1897, já haviam sido registrados filmes no país, como *Maxixe*, realizado por Vitor di Maio²¹⁰. Independentemente da legitimidade da certidão de nascimento quanto à invenção do cinema ou, mesmo, quanto à autoria dos primeiros filmes produzido no Brasil, pode-se inferir o impacto provocado pelas primeiras projeções fílmicas.

Os primeiros filmes apresentavam cenas do cotidiano, sobressaindo-se a intenção de registrar o acontecimento com imagens em movimento. Em função dos recursos técnicos disponíveis as filmagens eram curtas, geralmente com a câmera fixa capturando, por meio de plano panorâmico, pessoas em suas atividades rotineiras. As projeções dos irmãos Lumière ilustram o gênero fílmico desse primeiro cinema. Seus filmes – por exemplo, *A saída dos trabalhadores da fábrica* e *A chegada do trem à estação*²¹¹ reverberaram em filmes

²⁰⁸ BERNADETT, Jean-Claude. *Historiografia...* op.cit., p.29-30; MOURA, Roberto. SEGRETO, Afonso. In.: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. *Enciclopédia do cinema brasileiro...* op.cit., p.502.

²⁰⁹ Jean-Claude Bernardet ressalva que os primeiros historiadores do cinema não eram versados na metodologia da pesquisa histórica e, por isso, podem ter sido ingênuos ao validar informações que atribuem a Afonso Segreto a autoria do primeiro filme brasileiro. Jean-Claude Bernardet problematiza, por exemplo, de os fatos das informações da filmagem terem sido divulgadas na imprensa pela própria família Segreto, com intuito de propaganda para seus negócios. E ainda, que nem mesmo a filmagem é certa de ter ocorrido, já que Afonso poderia ter mirado a baía de Guanabara apenas pelo visor do cinematógrafo, sem filme dentro da máquina. Ou, ainda, questiona a capacidade de filmar de Segreto, já que a técnica recém-aprendida por ele na Europa diz respeito às condições de luminosidade bastante distinta da luz natural dos trópicos; BERNADET, Jean-Claude. *Historiografia...* op.cit., p.29-33.

²¹⁰ SIMIS, Anita. *Estado e Cinema no Brasil*. 2.ed. São Paulo: Annablume, 2008, p.19. Outra reivindicação de paternidade do cinema brasileiro foi feita por José Robert Cunha Sales, ex-sócio de Paschoal Segreto, que teria tirado “fotografias vivas” na baía de Guanabara, em 27 de novembro de 1897; SOUZA, José Inácio de Melo. Descoberto o primeiro filme brasileiro. In.: *Revista USP*, São Paulo, n.19, set./out./nov. de 1993, p.171.

²¹¹ No filme *A saída dos trabalhadores da fábrica*, os trabalhadores são filmados deixando seu turno através dos portões. Inicialmente, as mulheres passam pela câmera, mas aos poucos homens preenchem o quadro, também invadido por alguns cachorros. Os trabalhadores seguem em sua maioria a pé, mas bicicletas, cavalos e carruagens são vistos como meio de transporte. Já o filme *A chegada do trem à estação* é frequentemente aclamado na história do cinema como o primeiro filme realizado. Sobre ele, é corrente a lenda que espectadores deixaram o espaço da projeção em pânico quando a imagem da locomotiva surgia em diagonal na tela.

realizados por outras pessoas, inclusive em outros países. No Brasil, essa estrutura dos planos e o aspecto testemunhal parecem se repetir na descrição do filme (ainda que sem registro de exibição), realizado por Afonso Segreto, dos *Fortes da baía de Guanabara*.

A disseminação do filmar levou à variação dos registros, que passaram a captar também cenas de famílias e personalidades políticas e, gradativamente, temas recreativos e artísticos. Essa tendência foi seguida nas produções fílmicas, como é atestado pelos títulos das produções dos irmãos Segreto entre 1898-1901.

Esses filmes se constituíam de fitas de curta duração, compostos de planos autônomos, que abordavam, inicialmente, os rituais e os representantes do poder, geralmente aparições dos presidentes da República, e o movimento das tropas, nitidamente fazendo parte da política de boa vizinhança que Paschoal possuía com as elites do país, [...] ou que documentavam partes e atividades pitorescas da cidade. [...] Progressivamente surgem fitas que tinham como tema espetáculos artísticos, cômicos, coreográficos ou musicais²¹².

Em fins do século XIX, a euforia em torno do progresso e da tecnologia, que empolgava a população dos grandes centros urbanos, parece ter encontrado no cinema um digno representante. No entanto, o cinema também encontrou resistências quanto ao seu valor como produção artística de qualidade, especialmente entre intelectuais. O poeta brasileiro Olavo Bilac, por exemplo, se manifestou na *Revista Kosmos*, em 1906, criticamente à difusão do cinema pelas ruas do Rio de Janeiro e à qualidade do espetáculo.

Já há na Avenida Central quatro ou cinco cinematógrafos; e, além das casas especialmente destinadas para esses espetáculos, já a mania cinematográfica invadiu todos os teatros e tomou conta de todas as paredes e de andaimes em que é possível estirar um vasto quadrado de pano branco [...]. E daqui a pouco, não poderemos dar um passo pela cidade, sem encontrar diante dos olhos um desses lençóis alvos em que as cenas da vida humana aparecem deformadas pelo tremor convulsivo da fita, e onde as figuras de homens e de mulheres aparecem atacadas de *delirium-tremens* ou de coreia, numa trepidação epilética²¹³.

²¹² MOURA, Roberto. Afonso Segreto...op.cit., p.502.

²¹³ BILAC, Olavo, *apud* BERNADET, Jean-Claude. *Historiografia...* op.cit., p.75.

Não obstante as críticas feitas, sobretudo, por artistas e intelectuais, quanto à qualidade das apresentações fílmicas, esse mesmo grupo foi essencial para requalificar o trabalho cinematográfico e seu prestígio social. Ao acompanhar o desenvolvimento da crítica cinematográfica francesa a partir de revistas especializadas, João Cunha²¹⁴ destaca o papel de Ricciotto Canudo e a publicação do *Manifesto das Sete Artes* (1911), no qual reivindica o cinema como *sétima arte* – apostrofo que passou a designá-lo²¹⁵. A arte cinematográfica se estabelece também na profissionalização, considerando a definição do crítico Luis Delluc de que o cineasta era o “[...] artista que se expressasse por imagens”²¹⁶. Na década de 1920, as revistas que falavam sobre o cinema já o consideravam estabelecido como uma expressão artística válida e moderna.

Contudo, o aprimoramento das técnicas e da linguagem trazia outras questões internas ao seu desenvolvimento. Os filmes produzidos durante a primeira década da história cinematográfica são classificados como *cinema de atrações*²¹⁷. Esses filmes são caracterizados por uma narrativa que supervalorizava o plano, autônomo em relação à história. Conforme a ideia do cinema de atração, cada plano filmado visava destacar um elemento visual, despertando a atenção do espectador ao aspecto maravilhoso da própria imagem em movimento. Por isso, ao assistir a esses filmes décadas depois, tem-se a sensação de uma narrativa fragmentada e descontínua, sem precisão temporal²¹⁸.

²¹⁴ CUNHA, João Manoel dos Santos. *Avant-garde*, literatura e cinema. In.: *Revista O Olho da História*, Salvador, ano 10, n.6, jul.2004, p.24-32.

²¹⁵ Para a discussão sobre o cinema como sétima arte; XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno - o idealismo estético e o cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

²¹⁶ CUNHA, João Manoel dos Santos. *Avant-garde...op.cit.*, p.25.

²¹⁷ O chamado primeiro cinema possui uma dimensão de *cinema de atrações*, conforme chamou o historiador Tom Gunning. Para o autor, o objetivo desse cinema era menos narrar e mais maravilhar, chamar a atenção, atendendo as expectativas do público que frequentava as feiras e parques. Nesse sentido, depreende-se o aspecto testemunhal dos filmes desse período. Cf.: GUNNING, Tom. *The cinema of attractions: early film, its spectator and avant-garde*. In.: ELSAESSER, T. (Org). *Early cinema: space-frame-narrative*. Londres: British Film Institute, 1990; GUNNING, Tom. *Early american film*. In.: HILL, J.; GIBSON, P.C. *The Oxford guide to film studies*. Oxford/Nova Iorque: Oxford University Press, 1998; COSTA, Flávia Cesarino. *Primeiro cinema... op.cit.*

²¹⁸ Para esclarecimento das principais características técnicas e narrativas do *primeiro cinema* (1895-1915); cf.: COSTA, Flávia Cesarino. *Primeiro cinema*, op.cit.

Contudo, o início do século XX foi também, um período de experimentos, destacando-se aqueles relacionados à organização dos planos temáticos, mesmo porque, cada vez mais, tornava-se comum o uso de multiplanos nos filmes. Pouco mais de uma década das primeiras filmagens,

[...] em 1907, a maioria dos filmes já procurava contar história. [...] As histórias eram impulsionadas por personagens dotados de vontades, mas os espectadores tinham dificuldades para visualizar motivações e sentimentos. Além disso, o público não conseguia entender claramente as relações espaciais e temporais entre os planos. O período de transição, entre 1907-1913/15, verá o desenvolvimento das técnicas de filmagem, atuação, iluminação, enquadramento e narrativas. Com atuações menos afetadas e o uso mais frequente de intertítulos, são criados personagens mais verossímeis, mais próximos da literatura e do teatro realistas do que os personagens histriônicos do cinema de atrações. O uso mais frequente da montagem e a diminuição da distância entre a câmera e os atores diferenciam o período de transição do cinema de atrações²¹⁹.

É certo que a montagem de planos já existia e era uma preocupação dos cineastas, como exemplificam os filmes de Georges Méliès desde os primeiros anos do cinema. Do mesmo modo, os temas históricos já inspiravam a produção de filmes durante o chamado primeiro cinema²²⁰. Todavia, foi a partir da década de 1910 que passaram a ser frequentemente trabalhados por cineastas. Muitas das estruturas narrativas fílmicas, então, desenvolvidas, como a montagem paralela²²¹, permanecem atuais e correntes na filmografia contemporânea, ressaltando-se que o processo de renovações de linguagens e técnicas permanece.

Nessa década, a apropriação da História para a narrativa fílmica também se estabelece e se consolida. O diretor norte-americano David

²¹⁹ CUNHA, João Manoel dos Santos. *Avant-garde...* op.cit., p.41.

²²⁰ Antes de 1910, há os *films d'art* (França) como *O assassinato do duque de Guise* (1908), de André Calmettes, e a produção italiana que culmina em *Cabíria* (1914), de Giovanni Pastrone.

²²¹ A narrativa fílmica descreve duas ou mais ações de forma a parecer que elas acontecem ao mesmo tempo: “sequência e/ou cenas diferentes intercaladas no mesmo fluxo narrativo, geralmente culminando na convergência de ações/espços”; NAPOLITANO, Marcos. *Como usar o cinema na sala de aula*. 4.ed. São Paulo: Contexto, 2008, p.229.

W.Griffith é frequentemente lembrado nesse quesito²²². Em 1915, ele lançou o seu mais conhecido trabalho: *O nascimento de uma nação*, cuja história se desenrola durante a guerra civil americana. Abordar a constituição dos EUA como nação explica, em parte, o grande sucesso alcançado junto ao público. Entretanto, acredita-se que a maior força do filme decorre da maneira como o diretor construiu sua narrativa. Os críticos do período reconheceram essas características e produziram textos que ajudaram a construir o trabalho de Griffith como marco para a narrativa cinematográfica. Contudo,

[...] há muitos anos, os estudos cinematográficos questionam esta lenda. Só no Brasil, autores como Ismail Xavier e Arlindo Machado deram expressivas contribuições para a discussão de que Griffith não foi o primeiro a usar enquadramentos mais fechados nos seus atores (*close-up*, plano americano, plano médio) ou montagem paralela. Por outro lado, muitos desses textos defendem também a ideia de que a contribuição de Griffith foi decisiva para que estes recursos de linguagem fossem sistematizados e melhor compreendidos pelo público²²³.

Charles Chaplin é outro exemplo de diretor que frequentemente se apropriou da temática histórica em seus filmes. Ao menos três de seus títulos abordam temas da história do tempo presente, sendo os filmes uma crônica crítica dos acontecimentos: *Shoulder Arms* (1918), *Tempos Modernos* (1936) e *O Grande Ditador* (1940)²²⁴. Desses, *Shoulder Arms* (traduzido no Brasil como *Carlitos na Trincheira*) exemplifica o desenvolvimento da narrativa cinematográfica tematizada pela História em meados da década de 1910. Mantendo seu já consolidado estilo em fazer comédia, o filme conta a história do recruta

²²² XAVIER, Ismail. *D. W. Griffith, o nascimento de um cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

²²³ VALE, Marcos. 100 anos de uma forma de contar histórias. In.: *Revista Laika*, São Paulo, v.1, n.1, jul.2012, p.2.

²²⁴ *O Grande Ditador* começou a ser filmado em 1937 como uma crítica ao governo de Hitler. Quando lançado, em meio aos horrores da Segunda Grande Guerra Mundial, se tornou uma importante propaganda antinazista. *Tempos Modernos*, o último filme silencioso do diretor, aborda o momento pós- crise de 1929, denunciando a vulnerabilidade dos trabalhadores diante do desemprego e da exploração patronal.

Há ampla produção sobre o cineasta Charles Chaplin. Entre as que se voltam para aspectos da sua concepção de cinema; cf.: BAZIN, Andre. *Charlie Chaplin*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006; EISENSTEIN, Sergei; BLEIMANN, Michael; KOZINTSEV, Grigori. (Orgs). *El arte de Charles Chaplin*. Buenos Aires: Ediciones Losange, c1956.

Carlitos (interpretado por Chaplin) que, em sonho, se torna um herói da Primeira Grande Guerra Mundial. Por meio de situações extraordinárias e risíveis, o diretor tece críticas aos conflitos que se arrastavam pelas trincheiras abertas na Europa desde 1914, tornando-se um cronista que usa o cinema para narrar a história do seu tempo.

Temas históricos eram elaborados pelos cineastas de modo a promover a reflexão. Ultrapassava-se o registro do acontecimento pela câmara, com intenção documental. A história, seja por um tema do passado ou do tempo presente, podia ser abordada como exemplificado, respectivamente, pelos filmes de David Griffith e Charles Chaplin.

Na década de 1920, a percepção da imagem como valor da verdade, conforme assinalou Boleslas Matuszewski em 1898²²⁵, também foi colocada em discussão. Conforme visto, Lev Kulechov, Dziga Vertov e Sergei Eisenstein se destacaram como referências no debate. Os cineastas russos usaram o cinema como forma de contribuir para o projeto político e ideológico bolchevique, da guerra civil à consolidação do novo governo. Em síntese, chamavam atenção para a intencionalidade da produção fílmica. Para o grupo, o processo de corte, edição e montagem consolidava o posicionamento autoral e seletivo iniciado com a captura de imagens pelo cineasta²²⁶. Todo esse processo de escolhas e controle possui relação direta com a estrutura narrativa estabelecida pelo diretor.

Outras discussões relevantes para a linguagem do cinema prosseguiram àqueles anos, como a sonorização dos filmes, suas questões técnicas e artísticas²²⁷. Contudo, considera-se que os princípios fundadores da linguagem narrativa, a intencionalidade da imagem e a relação do filme com a História se alicerçam nesse

²²⁵ “O cinematógrafo não dá talvez a história integral, mas pelo menos o que ele fornece é incontestável e de uma verdade absoluta”; MATUSZEWSKI *apud* KORNIS, Mônica Almeida. História e cinema: um debate metodológico. *Revista de Estudos Históricos*: FGV, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 240.

²²⁶ Cf.: EISENSTEIN, Sergei. *A forma...* op.cit.; AUMONT, Jacques. *As teorias...* op.cit.; SARAIVA, Leandro. *Montagem soviética...* op.cit.

²²⁷ Atribui-se ao *O Cantor de Jazz*, de 1927, o primeiro filme sonoro. Os anos seguintes foram de aprimoramento técnico e adaptação para a nova tecnologia e linguagem do cinema.

período. É verdade que nos anos seguintes continuou a ser repensada e transformada, mas as bases foram ali estabelecidas.

Para os filmes que se sustentam em temáticas históricas, a estrutura narrativa é crucial. A credibilidade ou a invalidação são sentenças possíveis de uma avaliação quase sempre presente às análises desse tipo de filme. Algo que pode ser entendido como uma armadilha, como alerta Marcos Napolitano, para a análise dos filmes de gênero histórico – a polaridade: ou “objetivista”, que procura o testemunho da história nas imagens e na sonoridade; ou “subjetivista”, não apreensível para o conhecimento histórico por estar no campo artístico.

A questão, no entanto, é perceber as fontes audiovisuais e musicais em suas estruturas internas de linguagem e seus mecanismos de representação da realidade, a partir de seus códigos internos. [...] Nossa perspectiva aponta para um conjunto de possibilidades metodológicas pautadas [...] na necessidade de articular a linguagem técnico-estética das fontes audiovisuais e musicais (ou seja, seus códigos internos de funcionamento) e as representações da realidade histórica ou social nela contidas (ou seja, o seu “conteúdo” narrativo propriamente dito)²²⁸.

A fim de extrapolar a leitura fílmica para além do falacioso ângulo dicotômico objetividade/subjetividade, para explorá-lo a partir da análise interna, retoma-se a problemática sobre a narrativa histórica levantada por Paul Ricoeur²²⁹. Ao trasladar as considerações feitas pelo autor quanto à escrita da história, caracterizada pela *quase ficção* e *quase realidade*, ao campo cinematográfico, consideram-se os filmes *Xica da Silva* e *Chico Rei* como objetos emblemáticos para o estabelecimento da reflexão acerca das construções narrativas entre a ficção/história. No capítulo 3 (*Xica da Silva e Chico Rei: análise fílmica*) desta tese, aspectos relativos a esse processo serão pormenorizados. Por hora, valem alguns comentários quanto à narrativa cinematográfica/histórica estabelecida nesses títulos fílmicos.

Ambas as películas desenvolvem suas narrativas a partir de um personagem-título e também carregam semelhanças: Chica da Silva e

²²⁸ NAPOLITANO, Marcos. Fontes Audiovisuais... op.cit., p.237.

²²⁹ RICOEUR, Paul. *Tempo*...op.cit.

Chico Rei foram escravos da região mineradora durante o século XVIII e obtiveram a alforria. Contudo, é preciso destacar que a ex-escrava, de fato, viveu no arraial do Tejuco e foi amásia do contratador dos diamantes. Em contrapartida, inexistente documentação que comprove a materialidade de vida de Chico Rei. Portanto, em uma análise mais apressada, poder-se-ia considerar o filme de Cacá Diegues sob a perspectiva do seu realismo histórico, enquanto o filme sobre a lenda de Chico Rei perderia sua objetividade histórica por se tratar de uma representação da imaginação popular.

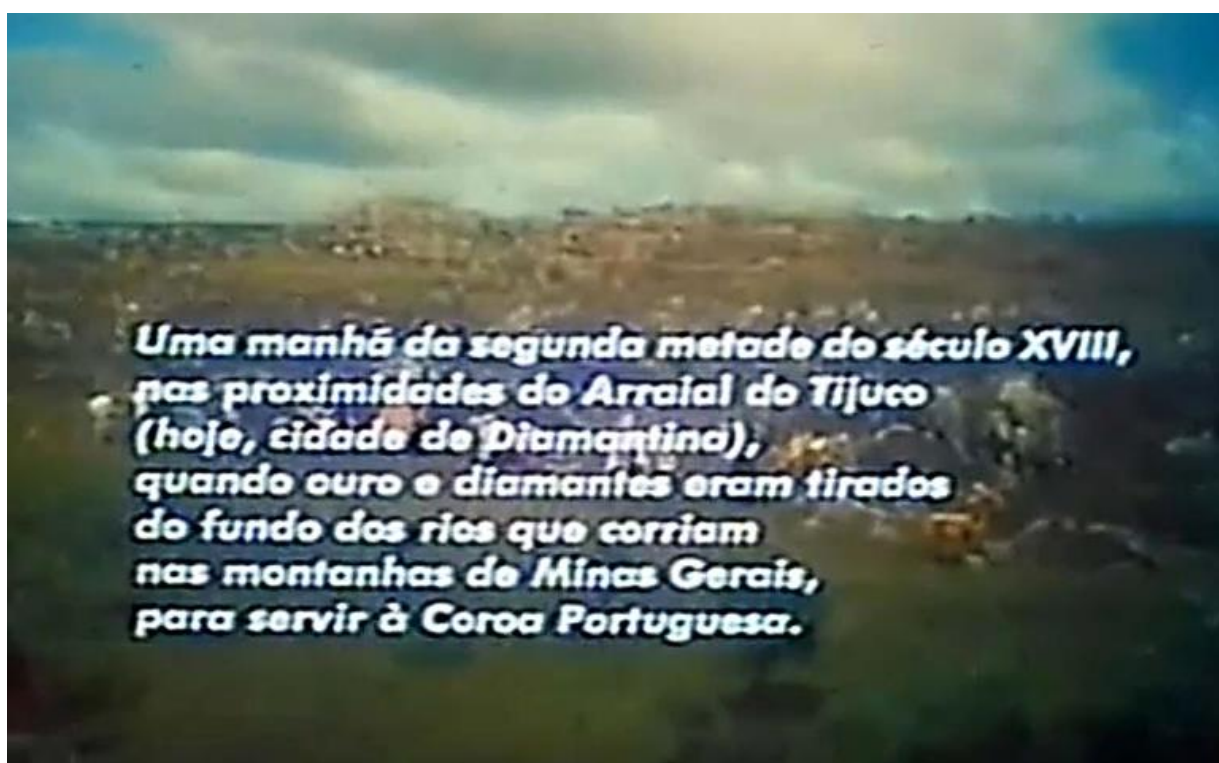
Estabelecer uma narrativa cinematográfica a partir de um personagem, quase uma cinebiografia, é recorrente em filmes sobre temas históricos. Sob essa perspectiva, conforme observa Nathalie Zemon Davis, o filme pode revelar estruturas, códigos sociais e conflitos, passíveis da análise histórica²³⁰. Assim, considera-se essa possibilidade descortinadora de relações sociais e suas implicações a partir da análise fílmica, como observado por Nathalie Zemon Davis, mais relevante do que reduzir *Xica da Silva* ou *Chico Rei* ao campo da polaridade objetividade/subjetividade.

Nesse ponto reside outra proximidade entre os filmes. Ambos estabelecem representações sobre o século XVIII mineiro, caracterizado por uma sociedade escravocrata, cuja economia principal girava em torno da exploração aurífera e de pedras preciosas. Como visto no primeiro capítulo, as fontes para a criação dos personagens-título foram variadas, porém sem diálogos com a inexistente, naquele momento, produção acadêmica sobre ambos. Não obstante, *Xica da Silva* e *Chico Rei* são narrativas ficcionais calcadas em uma realidade histórica conhecida, ou seja, objeto da produção da pesquisa em História. Nesse sentido, o potencial dessas películas para o conhecimento histórico ultrapassa a personalização dos alforriados Francisca da Silva e Chico Rei. E, acredita-se, problematizar o diálogo

²³⁰ “Na forma habitual da História, o filme pode recontar o passado no modo de biografia histórica e ‘micro-história’. [...] Nas suas ‘micro-histórias’, os filmes podem revelar as estruturas sociais e os códigos sociais em um determinado tempo e lugar, fontes e formas de aliança e conflito, e a tensão entre o tradicional e o novo”; DAVIS, Natalie Zemon. *Slaves on screen: film and historical visions*. Cambridge: Harvard University Press, 2000, p.6. Tradução livre.

entre suas narrativas fílmicas e a narrativa histórica é o caminho para compreender seus significados.

Dimensiona-se que, desde o início, essas películas revelam a preocupação em produzir significado histórico. Ambas recorrem a uma prática comum em filmes com temporalidades distintas de sua produção, sobremaneira os de gênero histórico. Trata-se do recurso de apresentar, logo na abertura, informações sobre o período em que se desenvolverá o filme. A estratégia foi usada de forma similar pelos diretores: uma cartela informativa, cujas legendas são complementadas pelas falas dos atores, explica didaticamente o contexto histórico em que a narrativa se desenvolve.



Frame 4 – Cartela de abertura, plano de *Xica da Silva* (*Xica da Silva*, 1976)

O plano de abertura em *Xica da Silva* traz a fotografia de campos escarpados da região diamantina mineira. Um letreiro apresenta a demarcação espaço-temporal da história que, embora não especifique o ano, situa o espectador na segunda metade do século XVIII (frame 4). Houve o cuidado de denominar como o Arraial do Tejuco é

atualmente conhecido: cidade de Diamantina. Os planos seguintes complementam as informações do letreiro de que se trata de uma região de extração aurífera e diamantífera, sendo que essa produção visava enriquecer a Coroa Portuguesa.

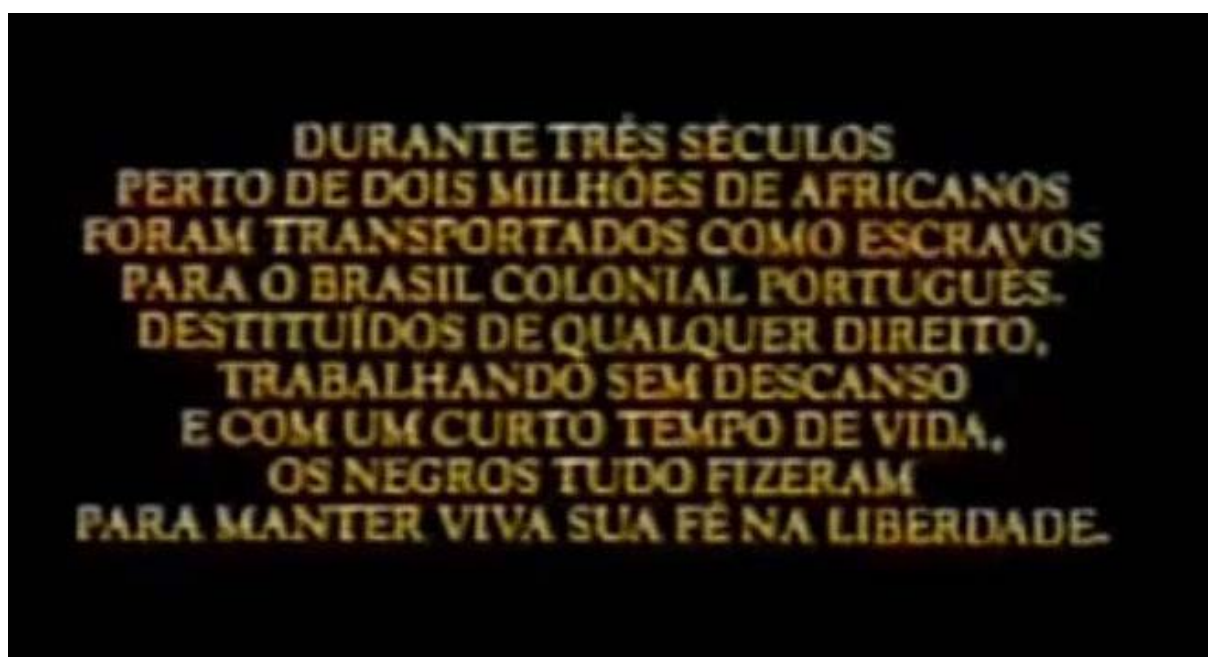
A sequência inicial apresenta dois momentos. No mesmo cenário de campo aberto, o primeiro momento apresenta três brancos tocando música, enquanto alguns escravos negros seguram suas partituras e observam. Terminada a prática, o diálogo estabelecido entre a dupla de músicos e o forasteiro, que logo se revelará ser João Fernandes, o novo contratador dos diamantes (interpretado por Walmor Chagas), explica a riqueza da sociedade diamantina, ao mesmo tempo em que os músicos criticam a postura dos administradores e da Coroa em ignorar a pobreza do povo, extorquindo-o cada vez mais e restringindo sua sobrevivência²³¹.

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

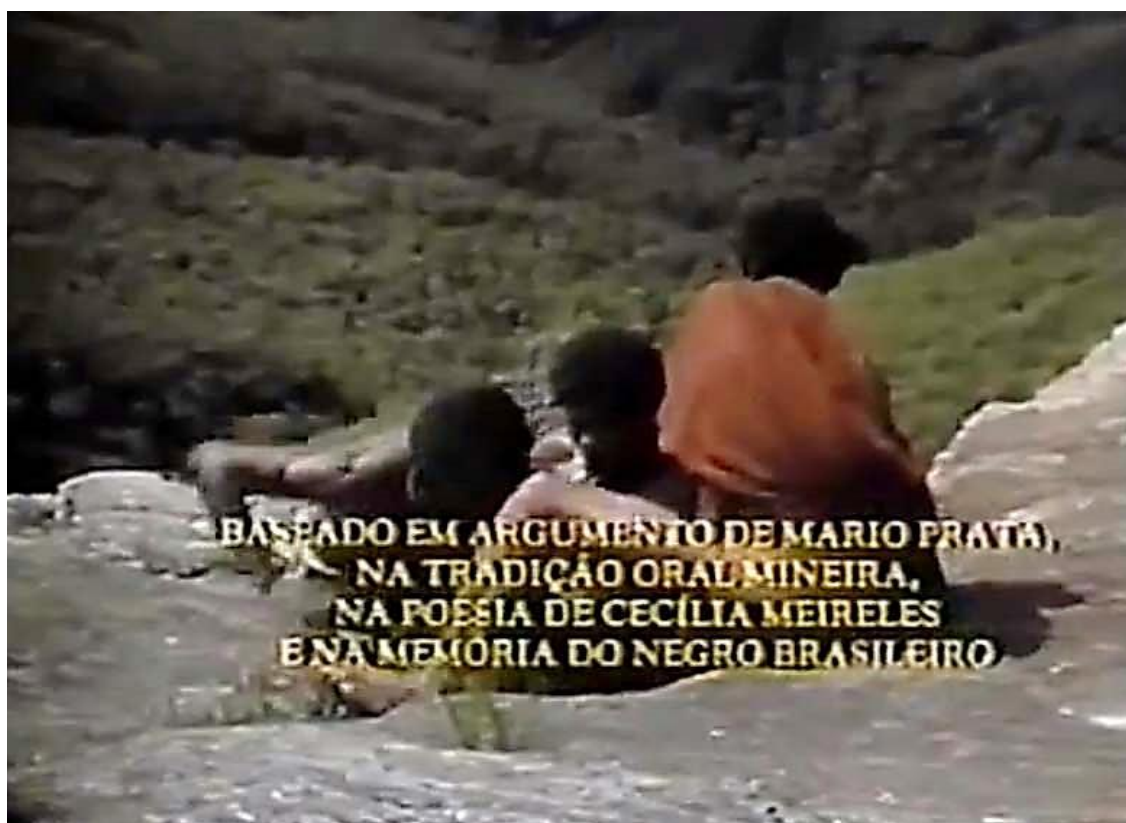
Comparado ao trabalho de Cacá Diegues, o uso de letreiros explicativos feitos por Walter Lima Júnior indica com maior veemência

²³¹ Pelo sistema de contratos de exploração dos diamantes (1739-1771), a Coroa Portuguesa concedia ao contratador arrematante a exclusividade nos negócios de extração e comércio das pedras. Diferentemente da economia aurífera, portanto, a população não podia participar diretamente desse setor econômico, a não ser prestando serviços à Intendência dos Diamantes (como alugando escravos) ou pela ilegalidade, descaminhando diamantes; cf.: FERREIRA, Rodrigo de Almeida. *O descaminho de diamantes: relações de poder e sociabilidade na Demarcação Diamantina no período dos contratos (1740-1771)*. Belo Horizonte: Fumarc; São Paulo: Letra e Voz, 2009. Após 1771, o sistema foi extinto e a Coroa assumiu diretamente a responsabilidade pelos serviços extrativos, mantendo a população à margem dos negócios, a não ser como prestadora de serviços e/ou desencaminhadora. Esse novo sistema foi denominado de Real Extração dos Diamantes, cujo rigor do seu regimento, conhecido como *Livro da Capa Verde* – uma compilação de leis administrativas e coibitivas sobre os serviços e sociedade diamantina –, se tornou uma recorrente representação do excesso administrativo lusitano para a região; cf.: FURTADO, Júnia Ferreira. *O Livro da Capa Verde: o regimento diamantino de 1771 e a vida no Distrito Diamantino no período da Real Extração*. São Paulo: Annablume, 1996.

a preocupação do filme com o conhecimento histórico. O diretor vai além da breve contextualização e revela as fontes nas quais se baseou para desenvolver *Chico Rei* (frame 5). Assim, outros registros da lenda são identificados pela cartela (frame 6) enquanto três negros fogem em disparada por um campo aberto. A câmera acompanha a carreira fugitiva em direção ao primeiro plano. Então, uma tomada por câmera alta os revela escalando uma pedra. O esforço e a dificuldade da fuga enfatizam as informações apresentadas referentes à crueldade do sistema escravista, aliviada somente quando os negros conseguem arrebentar suas correntes e alcançarem um quilombo. Uma liberdade, portanto, conquistada por meio do risco da fuga.



Frame 5 – Abertura de *Chico Rei*, cartela explicativa sobre o tráfico de escravos (*Chico Rei*, 1985)



Frame 6 - Plano de Chico Rei, fontes de inspiração para roteiro
(Chico Rei, 1985)

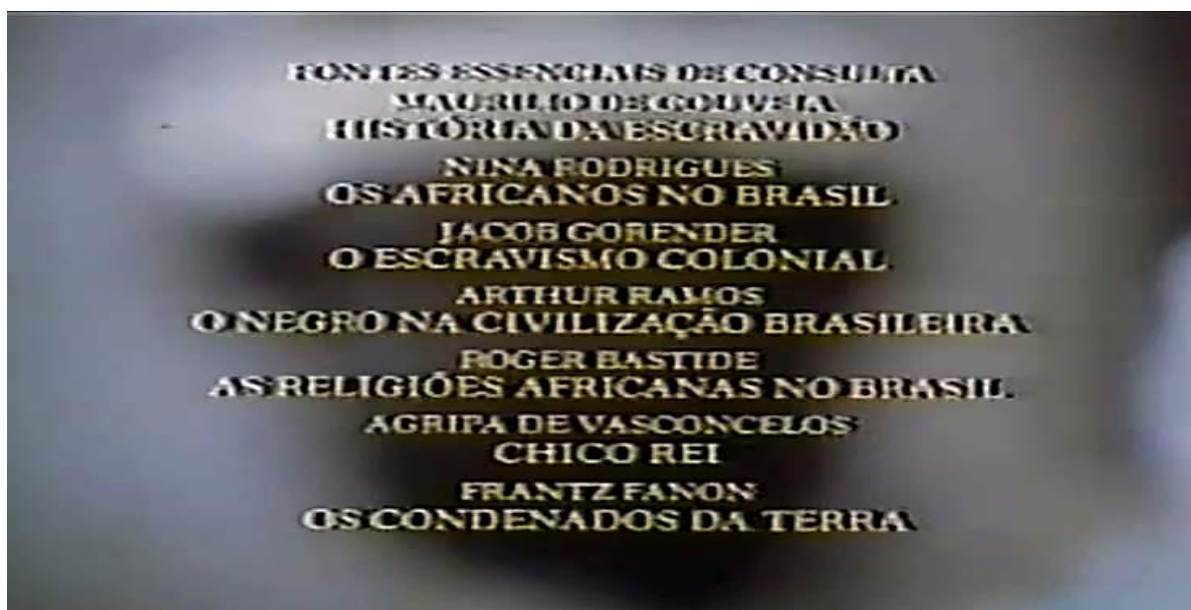
A sensibilização do espectador para o drama da escravidão negra prossegue no plano que se desenvolve no quilombo. A câmera passa a acompanhar um negro, Kindere, que veio para o Brasil junto com Chico Rei. Andando lentamente pelo quilombo, ele observa seus companheiros em atividades cotidianas, como o reforço dos muros de pedra que cercam o local ou um batuque com dança de capoeira. Então, o quilombola se senta em uma pedra e assume a função de *griot* (contador de histórias nas tribos africanas). Apoiado em seu cajado, como símbolo de sua experiência e sabedoria, altivamente mira o horizonte e inicia a narrativa por meio de jargão próprio dos contadores de histórias: “Há muito tempo atrás, havia um rei chamado Galanga. Grande herói da batalha de Maramara. E esse reino era de todos os negros do Congo. Meu e de todos vocês”. Estabelece-se, assim, a cumplicidade entre o narrador-espectador-história.

Os planos de abertura usados nos filmes revelam uma abordagem da História do Brasil. Os personagens-título só aparecem após ocorrer a contextualização para o desenvolvimento da narrativa fílmica. A crítica ao sistema colonial e ao escravismo é logo apresentada e indica a perspectiva de leitura que se terá no desenrolar do filme.

Com Walter Lima Júnior, a preocupação em sustentar historicamente a narrativa o leva a explicitar suas fontes, ainda que reforce a perspectiva lendária de seu protagonista quando identifica a memória como principal fonte: *tradição oral mineira* e *memória do negro brasileiro*. A informação sobre o tráfico negreiro e a coisificação do cativo²³², que mesmo assim manteve sua luta pela liberdade, insere o filme no campo da História.

Os lastros de identificação para validar a narrativa que será apresentada retornam ao final de *Chico Rei* com mais um leiteiro. Dessa vez, destoa da prática comum nas produções fílmicas com temáticas históricas, quando, frequentemente, o prosseguimento da vida dos personagens principais é indicado. Nos créditos finais, uma cartela (*frame 7*) traz o seguinte título: *Fontes Essenciais de Consulta*, sendo citados livros de referência sobre o escravismo; os africanos no Brasil e o texto de Agripa Vasconcelos (1966).

²³² O conceito de coisificação, pelo qual o escravo era destituído da sua natureza humana, sendo condicionado a um objeto de trabalho, foi difundido na produção acadêmica de viés marxista, predominante entre as décadas de 1960-80; GORENDER, Jacob. *O escravismo...* op.cit.



Frame 7: Fontes bibliográficas de consulta, cartela final (*Chico Rei*, 1985)

O livro de Jacob Gorender, cujas características principais já foram comentadas, está próximo das reflexões do francês Roger Bastide sobre as relações escravistas a partir das práticas religiosas. Lançado em 1958, Roger Bastide interpreta em seu livro o sincretismo religioso estabelecido entre as práticas religiosas exercidas pelos negros e o catolicismo praticado pela sociedade branca colonial, como tensões e arranjos inerentes ao conflito de classes²³³. Conforme visto, trabalhos com o viés marxista tiveram no pós-1945 considerável ascendência mundial na produção intelectual e cultural. Nesse sentido, o texto do argelino Frantz Fanon, publicado em 1961, sobre os processos de descolonização africana, em especial o caso da Argélia, se tornou uma referência canônica para os projetos políticos de esquerda das décadas de 1950-70²³⁴.

A influência desse tipo de literatura para a construção fílmica pode ser dimensionada na postura adotada por Walter Lima Júnior durante as filmagens dos planos da travessia marítima de *Chico Rei*. Enquanto a escuna se dirigia ao local das filmagens, no litoral de Parati/RJ, o diretor fazia no convés leituras públicas da obra *Os*

²³³ BASTIDE, Roger. *As religiões africanas no Brasil: contribuição a uma sociologia das interpenetrações de civilizações*. São Paulo: Pioneira: EDUSP, 1971.

²³⁴ FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

condenados da terra, pois, no seu entendimento, era preciso trabalhar a *consciência da negritude* com o enorme grupo de negros atores e figurantes que o acompanhava. Conforme salientou, a prática era realizada no sentido de devolutiva por participarem do filme, e não uma tentativa de impor uma visão sobre o assunto.

Eu tenho uma população negra nesse filme. Eu preciso dar a essa população um conteúdo ideológico político. Eu tenho que fazer com que eles tenham uma consciência da sua negritude. Isso é o mínimo a que eu tenho que chegar. Eu não quero fazer a cabeça de nenhum. Eu só quero devolver a eles aquilo que é deles²³⁵.

A fala do cineasta remete à ideia de missão. Vislumbra-se, ainda, a possibilidade formativa do cinema não apenas quando o filme é exibido, mas em sua própria produção. Apesar de ressaltar não ter intencionado “fazer a cabeça” de ninguém, o diretor reivindica uma contrapartida social a ser realizada junto ao elenco negro, cuja maioria de figurantes contratados era, segundo suas palavras, de comunidades pobres. No decorrer da entrevista, Walter Lima Júnior relatou, com orgulho, que o objetivo das leituras públicas foi atingido. Isso porque, grande parte do grupo *educado* na escuna seguiu para as filmagens em Ouro Preto. Quando houve o problema com os produtores alemães, a maior parte do elenco, segundo o cineasta, demonstrou consciência da importância do trabalho desenvolvido para a história e identidade negras, dando apoio à equipe de produção. A ideia de consciência política e ideológica revela traços da formação de engajamento político e social de uma parcela de pessoas ligadas à produção cultural, intelectual e universitária entre as décadas de 1950 e 1970, exemplificadas por grupos articulados nos cineclubes e no Centro Popular de Cultura da UNE²³⁶.

²³⁵ Entrevista de Walter Lima Júnior ao autor, em 13 jun. 2013.

²³⁶ Em 1961, a União Nacional dos Estudantes fundou Centro Popular de Cultura (CPC/UNE) com a proposta de realizar uma arte revolucionária. O CPC atuou intensamente na promoção e democratização da cultura, desenvolvendo ações como a UNE Volante: artistas e estudantes viajavam em caravanas ao interior ofertando oficinas de arte. No cinema, procurou estimular a produção, chegando a lançar o longa-metragem filme *Cinco vezes Favela*. Após o golpe civil-militar de 1964, a sede da UNE foi incendiada e, com a proibição de atuar, todos os CPC's foram fechados. Disponível em:

Ambos os diretores compartilham, portanto, a preocupação em referenciar historicamente seus enredos. Contudo, eles se distinguem quanto à definição narrativa de seus enredos. Cacá Diegues optou não centralizar a função de narrador em uma personagem. O diretor reservou a Chica da Silva a maior responsabilidade pela condução do espectador aos acontecimentos, sem que, contudo, a protagonista se apresente como narradora.

Como dito acima, alguns personagens assumem o papel de narrador em determinados momentos da trama. No início de *Xica da Silva*, por exemplo, são os músicos que exercem a função ao apresentar a sociedade diamantina e os contextos temporal e espacial, porém não prosseguem nessa tarefa. Durante o desenrolar do filme, personagens coadjuvantes, ou mesmo secundários, atualizam o espectador dos acontecimentos históricos, como o jovem e rebelde José Rolim (historicamente, o padre Rolim) que, por volta da metade do filme, deixa de aparecer em decorrência de uma viagem para Ouro Preto. Ao final da narrativa, na condição de foragido das forças reais por conspiração, retorna ao Tejuco em busca de refúgio. Recebe ajuda de Chica da Silva para se esconder no convento, ao que retribuirá quando a protagonista se encontrar abandonada por João Fernandes e perseguida pelos vingativos moradores do arraial diamantino.

Interpretado por Stephan Nercesian, José Rolim é o filho do sargento-mor, o proprietário de Chica da Silva que a vendeu ao contratador. Responsável pelas críticas à dinâmica de exploração da América Portuguesa, o personagem foi abordado de modo teleológico, dadas as inferências ao levante da Inconfidência Mineira²³⁷. Embora

<<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/NaPresidenciaRepublica/CentroPopulardeCultura>> Acesso em: 13 dez. 2013. Para o CPC/UNE; cf.: HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde (1960-1970)*. São Paulo: Brasiliense, 1980; BERLINCK, Manoel Tosta. *O Centro Popular de Cultura da UNE*. Campinas: Papius, 1984.

O filme *Cinco vezes Favela* foi composto por cinco episódios: *Um Favelado* (de Marcos Farias), *Zé da Cachorra* (de Miguel Borges), *Escola de Samba Alegria de Viver* (de Cacá Diegues), *Couro de Gato* (de Joaquim Pedro de Andrade), *Pedreira de São Diogo* (de Leon Hirszman); CINCO VEZES FAVELA. ANDRADE, Joaquim Pedro; et.al. Centro Popular de Cultura. 1962, 99 min.

²³⁷ Dentre a vasta produção sobre a Inconfidência Mineira, destacam-se: MAXWELL, Kenneth. *A devassa...* op.cit.; FONSECA, Thais Nívia de Lima e. *Da infâmia...* op.cit.; FURTADO, João Pinto. *O manto...* op.cit.

incorrendo em anacronismo, já que a sedição ocorreu anos depois do período assinalado no filme, o diretor desenvolveu nesse personagem o papel de contrabalanço temporal. As críticas estabelecidas pelo personagem do padre Rolim à realidade setecentista, especialmente à corrupção e aos militares – simbolizado em seu pai –, são realizadas em paralelo ao momento ditatorial vivido pelo país na segunda metade da década de 1970.

O taberneiro no mercado também tem função narrativa importante, especialmente pela dimensão temporal e rítmica decorrente de sua participação, apesar de uma única aparição. No mercado, onde vende bebidas ao jovem Rolim e outros clientes, explica a um tropeiro como João Fernandes se beneficiava da mineração clandestina, sobremaneira, a executada por Teodoro. Prossegue tecendo comentários sorrateiros e críticos ao relacionamento entre o contratador e sua amásia. Inaugura-se, assim, um novo momento no filme: o início da decadência de Chica da Silva.

Em *Chico Rei*, três focos narrativos se destacam. O personagem-título predomina como condutor da trama. Walter Lima Júnior acompanha a história de Chico Rei. Por isso, seu intérprete (Severo D'Acelino) se destaca como o olhar da câmera, o testemunho direto das ações do herói negro. O protagonista como narrador se estabelece após a travessia marítima, na Mina da Encardideira, onde recebe as instruções para desempenhar seu trabalho. A partir do diálogo com seu senhor e um colega escravo, o espectador compreende o cenário no qual parte das ações será desenvolvida. Chico Rei, em outros momentos, determina também o ritmo do filme, como na decisão de omitir ao seu senhor que havia descoberto um veio aurífero subterrâneo, que passou a ser explorado clandestinamente pelos escravos.

Outro personagem relevante como narrador da trama é o padre espanhol, que revela a reflexão e sentimento de culpa em relação aos negócios da escravidão. Presente no navio negreiro que transporta o lote de escravos no qual Galanga/Chico Rei se encontra, desenvolve forte crise de consciência do seu papel como agente da Igreja nos

negócios da escravidão. Essa crise o leva a se refugiar no quilombo, onde redige uma carta em que explica ao espectador a dinâmica da vida aquilombada e seu significado para os negros; narrada em *som off*²³⁸. Embora expulso do quilombo, continua solidário à luta pela liberdade negra e passa a ajudá-los por meio da irmandade religiosa, tornando-se aliado de Chico Rei.

Não obstante, o narrador que amarra a ficção com a história é o negro quilombola que aparece no início do filme. Naquele plano citado, sua autoridade se revela pela sobriedade com que observa os demais companheiros e contempla o horizonte, postura ratificada pela posse do simbólico cajado. Kindere conhece a história de Galanga/Chico Rei e começa a contá-la tal qual um *griot*. Recordar-se, aqui, a importância dada pelas sociedades tribais africanas ao cronista ou o guardião da memória. O diretor reconhece a importância desse tipo de personagem, afinal, como destacou, parte das suas fontes está assentada no campo da memória e da tradição.

A estrutura narrativa não abusa de *voz off*, tampouco de *flashbacks*. O desenrolar da história de Galanga, desde a travessia do Atlântico até sua liberdade em Vila Rica (como Chico Rei), ocorre de forma autônoma. Os narradores aparecem em determinados momentos, explicando temas inerentes ao desenvolvimento da história do filme, como em uma discussão no quilombo a respeito dos caminhos possíveis para se alcançar a liberdade: a fuga e aquilombamento, ou a negociação de alforrias? Entretanto, sobretudo nas sequências finais, quando explica o paradeiro desconhecido de Chico Rei, embora sua presença tenha permanecido nas festividades do congado mesmo após o término da escravidão. Nesse sentido, o imaginário social em torno de Chico Rei representou a esperança da liberdade para a comunidade negra desde os tempos da escravidão. Dessa maneira, fecha-se o ciclo

²³⁸ O *som off* é o som fora do *campo*, sendo este “a porção de espaço tridimensional que é percebida a cada instante na imagem fílmica”; ou seja, o *som off* é externo aos elementos que integram ao plano, embora o espectador estabeleça a conexão; AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Rio de Janeiro: Papirus, 2003; p.42.

da narrativa histórica permeada pela imprecisão ficcional, sem, contudo, deixar de lhe conferir significação histórica.

José Carlos Reis, seguindo a linha de pensamento de Paul Ricoeur, observa que para esse autor “[...] as narrativas históricas são variações interpretativas do passado, com configurações diferentes, mas realistas, porque devem ser reconhecíveis como abordagens de uma mesma situação histórica”²³⁹. A partir destas reflexões, concorda-se sobre a importância da construção da narrativa histórica, em seus conflitos, como interpretação para a sociedade. Ainda que a fronteira entre *o ficcional e o real* se toquem em muitos momentos, é por esse processo que se desenvolve a narrativa histórica. Para Paul Ricoeur, embora a narrativa ficcional se distinga da narrativa histórica, sobretudo pelo diálogo desta com as fontes temporalmente delimitadas, em oposição à ficção, cuja conectividade dos fatos narrados ocorre pela imaginação, não há entre elas hierarquia. Defende, assim, a necessidade de imaginação para a construção da narrativa histórica²⁴⁰.

Contudo, o discurso histórico não implica um mergulho na ficção. Quando muito, a narrativa histórica poderia reivindicar para si o “[...] duplo estatuto de realidade e ficção”²⁴¹. Cabe, então, contrapor nesse quadro o papel do historiador diante das produções cinematográficas com temáticas históricas, já que o cinema tem como sopro vital a imaginação.

Como ponto de partida, não se deve esperar do cinema-história a recriação da História. Essa dimensão é melhor percebida no filme de ficção, porém é mais polêmica quando se trata de documentários. Neste gênero fílmico, o documento tende a ser supervalorizado, tanto entre produtores, quanto pelo público, assumindo o sentido de recuperação do passado²⁴². Todavia, nem mesmo o trabalho realizado pelo

²³⁹ REIS, José Carlos. *O desafio historiográfico*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2010, p.76.

²⁴⁰ RICOEUR, Paul. *A memória...* op.cit.

²⁴¹ BARROS, José D'Assumpção. Paul Ricoeur e a narrativa histórica. In.: *História, imagem e narrativa*. 12 abr. 2011, p.5. Disponível em: <<http://www.historiaimagem.com.br/edicao12abril2011/paulricoeur.pdf>> Acesso em: 30 nov. 2012.

²⁴² Como o objeto dessa pesquisa é o filme de gênero histórico ficcional, os limites dessa tese não permitem aprofundar a discussão sobre documentário e a história.

historiador, seguindo os parâmetros da metodologia de pesquisa acadêmica, é capaz de fazê-lo. Antes de qualquer coisa, os agentes produtores de cinema – equipe de produção, atores e financiadores – esperam do filme muito mais do que recontar o passado. Mesmo que realizado sobre uma minuciosa pesquisa histórica, as interpretações artísticas são livres. Sem falar que a recepção do público é imprevisível, devendo ser considerado, também, o papel dos críticos de cinema e da própria academia para a significação de um filme.

Ainda assim, filmes sobre o passado são relevantes na construção de sentidos. Além do mais, a natureza da linguagem cinematográfica, composta em essência pelo audiovisual, favorece a reflexão decorrente pela emotividade inerente à narrativa fílmica. Michel Pollack captou bem esse cenário ao reconhecer a relevância do filme para a construção histórica.

Ainda que seja tecnicamente difícil ou impossível captar todas essas lembranças em objetos de memória confeccionados hoje, o filme é o melhor suporte para fazê-lo: donde seu papel crescente na formação e reorganização, e, portanto, no enquadramento da memória. Ele se dirige não apenas às capacidades cognitivas, mas capta as emoções. O filme-testemunho e documentário tornou-se um instrumento poderoso para os rearranjos sucessivos da memória coletiva e, através da televisão, da memória nacional²⁴³.

Entende-se, desse modo, o filme com temática histórica como um olhar sobre o passado que, a partir da sua representação, pode contribuir para problematizá-lo e divulgá-lo. Dessa maneira, é possível não só a construção de sentidos, mas também a revisão interpretativa sobre a sociedade. Ressalva-se que, diferentemente da narrativa histórica, estabelecida há milênios, a narrativa cinematográfica tem pouco mais de um século. Por isso, ainda aprimora sua linguagem quando busca narrar o passado²⁴⁴.

Para o tema; cf.: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. (Org). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004; NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. 2.ed. Campinas: Papyrus, 2005; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO Marcos; KORNIS Mônica Almeida. (Orgs). *História e documentário*. Rio de Janeiro: FGV, 2012.

²⁴³ POLLACK, Michel. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Revista de Estudos Históricos*, Rio de Janeiro: FGV, v.2, n.3, 1989, p.11.

²⁴⁴ DAVIS, Natalie Zemon. *Slaves...op.cit.*

Por todo o exposto, percebe-se na história do cinema a constante problematização em relação à sua realização e seus significados: o valor das imagens, a maneira em se contar uma trama, a realidade e a ficção como objeto, a história como tema, a tênue linha entre narrativa histórica e narrativa cinematográfica. Ainda que a concepção do cinema como registro da verdade histórica fosse gradativamente problematizada, reconhece-se em Matuszewski uma matriz amplamente difundida e ainda presente que atribui ao cinema o valor de verdade. Esse posicionamento trará impactos no desenvolvimento dos filmes com temática histórica, como se verá a seguir.

2.2. Cinema e educação no Brasil: do Ince à Embrafilme

Nas ações públicas, frequentemente alvo das lentes dos primeiros cinegrafistas, a dimensão de realismo das imagens foi logo apropriada pelos governos para fins políticos. Esse movimento e seu impacto social são perceptíveis na Primeira Grande Guerra Mundial, quando governos beligerantes passaram a registrar imagens das batalhas e dos soldados com fins propagandísticos²⁴⁵.

Após o conflito essa relação continuou a ser refinada. Diante dos avanços técnicos e estéticos do período entre guerras, autoridades e educadores perceberam que o cinema poderia ser útil na conformação da sociedade por meio dos projetos de governo. Pioneiro em atrelar a propaganda estatal ao cinema para uso aplicado nas escolas, o líder fascista italiano Benito Mussolini incentivou a criação do *LUCE* (*La Union Cinematografica Educativa*)²⁴⁶, em 1924²⁴⁷.

A proposta ganhou adeptos na Liga das Nações, que recomendava aos seus signatários seguir o exemplo italiano. Nesse organismo internacional, o empreendimento contava, inclusive, com a

²⁴⁵ FERRO, Marc. *Cinema...op.cit.*, p.70-73.

²⁴⁶ A produção do *LUCE*, entre filmes e fotografias, está preservada e disponibilizada pelo Instituto Luce Cinecittá. Disponível em: <<http://www.archivioluce.com/archivio/>>

²⁴⁷ ROSA, Cristina Souza da. O Cinema Educativo através dos discursos de Mussolini e Vargas. In.: *Mnemocine*, Campinas, 2008. Disponível em: <<http://www.mnemocine.art.br/index.php/cinema-categoria/25-historia-no-cinema-historia-do-cinema/126-cristina-rosa>> Acesso em: 20 ago. 2013.

Revista Internacional do Cinema Educativo, publicada em vários idiomas, sendo que seus números eram considerados “[...] riquíssimo repositório de informações tiradas de todos os periódicos consagrados ao cinema e constitui a fonte bibliográfica mais interessante e autorizada para o estudo da crescente difusão do cinema educativo”²⁴⁸.

A intenção era estimular produções cinematográficas voltadas para a educação, fomentar a reflexão do uso pedagógico do filme e favorecer a troca de experiências entre os países signatários. Parece que houve sucesso nesse intento, já que o professor brasileiro Jonathas Serrano foi entusiasta do projeto da Liga das Nações e defensor da fundação de um instituto de cinema educativo no país, à semelhança do LUCE²⁴⁹.

No Brasil, pensar o cinema com finalidades educativas remonta à década de 1920. Fernando de Azevedo, por exemplo, chamou a atenção para o uso do cinema na educação, em 1928²⁵⁰. Na realidade, sua posição refletia a de outros educadores sobre o tema, como se pode depreender das manifestações dos signatários do *Manifesto dos Pioneiros pela Educação* (1932), documento do qual Azevedo foi um dos propositores e principais articuladores²⁵¹. Entretanto, foi em 1932 que o governo federal procurou proteger a produção de filmes no país,

²⁴⁸ SERRANO, Jonathas; VENÂNCIO FILHO, Francisco. *Cinema e educação*. São Paulo: Melhoramentos, 1931, p.33.

²⁴⁹ Jonathas Serrano se destacou nos assuntos relativos à educação nas décadas de 1920-30. Observa-se que sua posição estava estreitamente atrelada à sua formação católica. Nos artigos publicados no período, reiterava sua concepção do uso do filme para a conformação moral da juventude. Para a discussão do cinema educativo e o papel de Jonathas Serrano nesse debate; CAMPELO, Taís. Jonathas Serrano, narrativas sobre cinema. In.: *Especiaria*, Ilhéus, v. 10, p. 57-76, 2008; MORETTIN, Eduardo Victório. *Humberto Mauro, cinema...* op.cit.

²⁵⁰ SIMIS, Anita. *Estado e...* op.cit., p.25.

²⁵¹ *Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova* (1932): Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&c_o_obra=205210> Acesso em: 19 set. 2013. Para síntese do posicionamento dos principais signatários e articuladores do *Manifesto* em relação ao cinema; cf.: FREITAS, Ênio Tadeu. *Historia e Cinema na sala de aula*. 2011. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo. Sobre a influência do *Manifesto* na educação nacional; cf.: XAVIER, Maria do Carmo. *Manifesto dos Pioneiros da Educação: um legado educacional em debate*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

tornando obrigatória a exibição de filmes brasileiros e regulamentando a censura²⁵².

Getúlio Vargas demonstrou seu entusiasmo com as novas tecnologias de comunicação, como rádio e cinema²⁵³. Em discurso proferido em 1934, o presidente vislumbrava que,

[...] entre os mais úteis fatores de instrução, de que dispõe o Estado moderno, inscreve-se o cinema. Elemento de cultura influido sobre o raciocínio e a imaginação, ele apura as qualidades de observação, aumenta os cabedais científicos e divulga o conhecimento das coisas. [...] Para as massas de analfabetos, será essa a disciplina pedagógica mais perfeita, mais fácil e impressiva. Para os letrados, para os responsáveis pelo êxito da nossa administração, será uma admirável escola²⁵⁴.

Como se percebe, a visão do presidente Getúlio Vargas sobre o cinema era otimista, destacando seu potencial para uma ampla educação não-escolar. Logo no início do ano de 1937, o ainda democrático governo de Vargas sancionou a Lei n. 378, voltada para a reforma do Ministério da Educação e Saúde. Essa lei instituía, pelo artigo 40º, o “Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), destinado a promover e orientar a utilização da cinematografia, especialmente como processo auxiliar do ensino, e ainda como meio de educação popular em geral”²⁵⁵.

Notadamente inspirado no LUCE, o INCE muito contribuiu para a ditadura varguista iniciada com o golpe do Estado Novo, que soube aproveitar os meios de comunicação como mecanismos privilegiados de divulgação de propaganda e controle da circulação de ideias, como atesta a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), em 1940²⁵⁶.

²⁵² Decreto nº 21.240, de 4 de abril de 1932. Disponível em: <<http://www.ancine.gov.br/>> Acesso em: 20 set. 2010.

²⁵³ CAPELATO, Maria Helena Rolim. Propaganda política e controle dos meios de comunicação. In.: PANDOLFI, Dulce. *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: FGV, 1999.

²⁵⁴ SIMIS, Anita. *Estado e...* op.cit., p.29-30.

²⁵⁵ Lei nº 378, de 13 de janeiro de 1937. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/arquivos/pdf/L378.pdf>> Acesso em: 20 set. 2010.

A lei regulamentava as atividades do órgão, que funcionava desde 1936; MORETTIN, Eduardo Victório. *Humberto Mauro, cinema...* op.cit., p.127-128.

²⁵⁶ Para a relação do primeiro governo Vargas (1930-45) e as políticas culturais e de comunicação, cf.: SOLA, Lourdes. O Golpe de 37 e o Estado Novo. In: MOTA,

O INCE funcionou por 40 anos, sendo extinto em 1967. Sobre sua existência, Sheila Schvarzman (2004) propõe sua compreensão em duas fases principais: 1ª) da criação, em 1937, até 1947, quando foi dirigido por Roquette-Pinto, e teve Humberto Mauro como responsável técnico, assinando, por isso, grande parte dos filmes produzidos. Neste período, predominaram obras exaltando a natureza brasileira e também com caráter científico; 2ª) de 1947 até 1966, quando foi dirigido por Pedro Gouvêa (até 1961) e por Flávio Tambellini (de 1961 a 1966). Nessa fase, considera-se que a produção com base na cientificidade perdeu espaço, enquanto a cultura popular e interiorana ganhou destaque nos novos filmes²⁵⁷.

O INCE priorizou o uso pedagógico dos filmes diretamente no espaço escolar, voltado, tanto para o conteúdo das disciplinas, quanto para a formação docente. Em *Cinema e educação*, trabalho pioneiro sobre a temática, lançado em 1931, por Jonathas Serrano, em coautoria com Francisco Venâncio Filho, as possibilidades da aplicação cinematográfica na sala de aula são apresentadas, destacando-se as áreas da saúde e ciência. Contudo, Jonathas Serrano, que era professor de História, condena o seu uso na disciplina por entender que

[...] na História, que estuda o passado, o cinema também cabe pouco. Caberá, sim, dagora por diante para fixar os acontecimentos contemporâneos, que já deviam ter exigido o recolhimento dos filmes que fossem documentos para a História, como já há em Haia. Os de restauração histórica não são aconselháveis. Por maior que seja o luxo de alguns, há sempre larga porção de fantasia, em que não é possível

Carlos Guilherme. *Brasil em Perspectiva*. Rio de Janeiro: Bertrand-Brasil, 1988; CAPELATO, Maria Helena Rolim. *Multidões em cena: propaganda política no varguismo e peronismo*. Papirus: Campinas, 1998; DUTRA, Eliana. *O Ardil Totalitário: Imaginário Político no Brasil dos Anos 30*. Belo Horizonte: Ed. UFMG/UFRJ, 1997; OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Sinais da modernidade na era Vargas: vida literária, cinema e rádio. In.: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. (Orgs). *O Brasil republicano: o tempo do nacional-estatismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

²⁵⁷ Dentre trabalhos que analisam temas dentro da produção do INCE; cf.: ALMEIDA, Cláudio Aguiar. *O cinema como agitador de almas*. São Paulo: Annablume, 1999; SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2004; CATELLI, Rosana Elisa. *Dos naturais ao documentário: cine educativo nos anos 20-30*. 2007 (Tese de doutorado) – Universidade Estadual de Campinas: Unicamp, Campinas; CARVALHAL, Fernanda Caroline de Almeida. *Luz, câmera, educação! O Instituto Nacional de Cinema Educativo e a formação da cultura áudio-imagética escolar*. 2008. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Estácio de Sá. Rio de Janeiro; MORETTIN, Eduardo Victório. *Humberto Mauro, cinema...op.cit.*

demarcar a linha divisória da realidade. É essa a opinião da maioria dos especialistas de cinema e de história²⁵⁸.

Sobressaem no trecho duas concepções que, apesar da distância temporal, ainda ecoam em relação à narrativa cinematográfica sobre temas da História. A primeira segue a perspectiva do objetivismo/subjetivismo, de que um filme não recupera o passado tal qual teria ocorrido devido à liberdade de criação. A segunda reafirma a tradição inaugurada por Matuszewski de que o registro da câmera tem valor de verdade.

Os autores corroboram, ainda, a preocupação do filme como desencaminhador da juventude quanto aos valores morais vigentes²⁵⁹. Novamente, percebe-se a convergência do pensamento educacional com o governamental, no caso, o varguista e a proposição de conformação do cidadão brasileiro desejável²⁶⁰.

Sob esse aspecto, o INCE praticava o cinema educativo conforme definido pela lei de 1932, que considerava, não somente o filme com intuito de divulgação de conhecimentos científicos, mas também “[...] como aqueles cujo conhecimento musical ou figurado se desenvolver em torno de motivos artísticos, tendentes a revelar ao público os grandes aspectos da natureza ou da cultura”²⁶¹. Assim, embora priorizasse o ambiente escolar, o INCE também considerava em suas

²⁵⁸ SERRANO, Jonathas; VENÂNCIO FILHO, Francisco. *Cinema e educação*, op.cit., p.79. Para uma análise do debate entre os educadores a partir dos textos publicados em revistas especializadas dos anos 1920 e 1930; cf.: MORETTIN, Eduardo Victório. *Humberto Mauro, cinema...op.cit.*

²⁵⁹ Em meados da década de 1920, o risco de o drama cinematográfico ensinar erroneamente os jovens foi assinalado por intelectuais como Canuto Mendes e Lourenço Filho. Em contrapartida ao mau uso do filme para a educação, propunham-se o desenvolvimento do cinema educativo; MORETTIN, Eduardo Victório. Cinema educativo: uma abordagem histórica. In.: *Revista Comunicação e Educação*, São Paulo, n.4, 13-19 set./dez.1995. Recorda-se, ainda, que Jonathas Serrano atuou com destaque na produção de artigos em veículos católicos reafirmando o compromisso da formação moral da juventude e o papel do cinema nesse aspecto; CAMPELO, Taís. Jonathas Serrano, narrativas...op.cit.

²⁶⁰ ROSA, Cristina Souza da. O Cinema Educativo através dos discursos de Mussolini e Vargas...op.cit.

²⁶¹ Decreto nº 21.240, de 4 de abril de 1932. Disponível em: <<http://www.ancine.gov.br/>> Acesso em: 20 set. 2010.

ações o espaço não-escolar, como as salas de cinema em si mesma e os cines-jornais que nelas eram veiculados antes das sessões²⁶².

Essa perspectiva perdurou mesmo após o golpe civil-militar de 1964²⁶³, quando o governo autoritário criou o Instituto Nacional de Cinema (INC), em 1966²⁶⁴. O regulamento do INC, aprovado no ano seguinte, determinava, em seu artigo 42º, a incorporação do antigo INCE, normatizando especificamente o setor voltado para o cinema educativo (art.17º)²⁶⁵.

No final do ano de 1969, foi criado um órgão de cooperação com o INC: a Embrafilme²⁶⁶, cujo objetivo era desenvolver o mercado interno, divulgar e distribuir o cinema nacional no país e no exterior. O novo órgão, porém, gradativamente, tornou-se central na política de estímulo e distribuição da produção cinematográfica nacional, levando o governo militar a extinguir, em 1975, o INC – cujas atribuições foram oficialmente incorporadas pela Embrafilme²⁶⁷. O Estatuto Social da Embrafilme, em seu artigo 5º, inciso II, mantinha a preocupação com o filme educativo. Ademais, a relação entre cinema e educação parece ter sido redimensionada, já que roteiros com temáticas consideradas

²⁶² A implantação do Estado Novo gerou uma crise de jurisdição sobre a produção do INCE, especialmente as matérias cívicas, colocando em risco a própria existência do órgão entre 1937-1939. Isso porque, desde 1934, a Censura era subordinada ao Ministério da Justiça, que reivindicava direito de avaliar os filmes do INCE, entrando em choque com a pasta da Educação. Cf.: BOMENY, Helena Maria Bousquet; *et.al. Tempos de Capanema*. São Paulo: EDUSP, 1984.

²⁶³ Dentre a produção referente a análises sobre a ditadura militar de 1964-85, cf.: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília. (Orgs). *O Brasil Republicano*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003 (4v); FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV, 1997; REIS FILHO, Daniel Aarão; RIDENTE, Marcelo; MOTTA, Rodrigo P. de Sá. (Orgs). *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)*. Bauru: EDUSC, 2004; ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e oposição no Brasil: 1964-1984*. Bauru: EDUSC, 2005.

²⁶⁴ Decreto-Lei nº 43, de 18 de novembro de 1966. Disponível em: <<http://www.soleis.adv.br/cinemapoliticanacional.htm>> Acesso em: 13 dez. 2010.

²⁶⁵ Decreto nº 60.220, de 15 de fevereiro de 1967. Disponível em: <<http://www.ancine.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=225&sid=69>>

Acesso em: 13 dez. 2010.

²⁶⁶ Decreto-Lei nº 862, de 12 de setembro de 1969. Disponível em: <<http://www.soleis.adv.br/>> Acesso em: 13 dez. 2010.

²⁶⁷ Lei nº 6.281, de 9 de dezembro de 1975. Disponível em: <<http://www.soleis.adv.br/cinemapoliticanacional.htm>> Acesso em: 13 dez. 2010.

importantes para a compreensão política e histórica eram avaliados como projetos relevantes²⁶⁸.

Portanto, mesmo sob uma nova ditadura (1964-85), a supressão do INCE não significou o esquecimento do papel do cinema no processo educacional. Coube à Embrafilme fomentar políticas para o desenvolvimento do cinema, a criação de um mercado interno e a distribuição internacional.

Como empresa estatal mista, a Embrafilme seguia os pressupostos do governo autoritário, ou seja, as diretrizes da Doutrina de Segurança Nacional (DSN) e critérios estabelecidos pela censura²⁶⁹. Ainda assim, a Embrafilme atuou de forma decisiva na produção brasileira nas décadas de 1970-80, até ser desativada, em 1990, como parte do projeto de desestatização do governo de Fernando Collor de Melo²⁷⁰. Para Roberto Farias, diretor da estatal entre 1974-79, a Embrafilme contribuiu para o desenvolvimento da indústria nacional do cinema devido à atuação dos próprios cineastas que, mesmo sendo minoria societária (o governo tinha mais de 90% das ações), participavam ativamente das reuniões e forçaram o governo a ouvir as reivindicações da categoria²⁷¹.

Mesmo que a ênfase educativa não se equipare à prática do INCE, um dos critérios de apoio estabelecido pela Embrafilme à produção cinematográfica era incentivar filmes que abordassem a cultura e a história brasileiras. A potencialidade educativa dos filmes

²⁶⁸ Sobre a Embrafilme; cf.: AMÂNCIO, Tunico. *Artes e Manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)*. Niterói: EdUFF, 2000; GATTI, André Piero. *Embrafilme e o cinema brasileiro*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007.

²⁶⁹ A censura foi bastante atuante na história republicana brasileira, com duas alterações substanciais em relação aos períodos anteriores à ditadura civil-militar: 1ª) até o golpe, em 1964, a censura classificava, mas não cortava; 2ª) a Lei nº 5.536, de 21 de novembro de 1968, profissionalizou o cargo de censor, ofertando, inclusive, cursos de capacitação técnica que se estenderam até 1985; PINTO, Leonor Souza. O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil 1964/1988. In: CHAGAS, Claudia Maria de Freitas; et.al. (Orgs). *Classificação indicativa no Brasil: desafios e perspectivas*. Brasília: Ministério da Justiça, 2006, p. 75-94.

²⁷⁰ Sobre projeto de privatização no governo Collor: ALMEIDA, Mônica Piccolo. *Reformas neoliberais no Brasil: a privatização nos governos Collor e Fernando Henrique Cardoso*. 2010. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

²⁷¹ SELIGMAN, Flávia. Organização, participação e política cinematográfica brasileira nos anos 70. In.: *UNl revista*, São Leopoldo, v.1, n.3, jul.2006. p.6.

ultrapassa, portanto, sua produção para uso pedagógico, sendo inerente mesmo nas produções comerciais, afinal “[...] o cinema é o campo no qual a estética, o lazer, a ideologia e os valores sociais mais amplos são sintetizados numa mesma obra de arte”²⁷².

Uma parcela da documentação da Embrafilme sob guarda da Cinemateca Brasileira²⁷³ revela o interesse do governo em promover a construção de um imaginário social sobre o passado brasileiro, direcionando a configuração de uma identidade nacional. Como parte desse intuito, foi lançado, em 1977, um programa pela Embrafilme, vinculado ao MEC, para financiar a produção de filmes com caráter histórico e, ainda, a possibilidade inédita de estender o financiamento à produção de séries televisivas. Dentre os projetos que se realizaram nessa proposta está *Chico Rei*, conforme será analisado. A ação da Embrafilme estimulava a produção cinematográfica e a divulgação de aspectos histórico-culturais brasileiros. Em telegrama emitido pelo presidente da entidade, Roberto Farias, às associações regionais de cinegrafistas, explicava-se a proposta.

O Ministério da Educação e Cultura resolveu estimular, através da Empresa Brasileira de Filmes S.A. – EMBRAFILME, um programa de produção de filmes históricos, concedidos dentro de uma perspectiva da afirmação da nossa identidade nacional.

Com esse programa o Ministério objetiva não só promover o reencontro do público brasileiro com a riqueza temática de sua história, mas também produzir obras que contribuam para maior elevação do nível artístico-cultural do nosso cinema, mantendo simultaneamente ponderável índice de comunicabilidade²⁷⁴.

A criação do projeto *Filme histórico* foi avaliada por Jean-Claude Bernardet como uma interferência estatal com fundo ideológico e político. Para o autor, “[...] uma reflexão sobre o sistema que envolve o

²⁷² NAPOLITANO, Marcos. *Como usar...* op.cit., p.12.

²⁷³ Parte da documentação da Embrafilme foi cedida pela Ancine para guarda da Cinemateca Brasileira, que está trabalhando e organizando o acervo. Por hora, o material encontra-se em reserva técnica. Não obstante, foi autorizado para essa pesquisa o acesso à parte do material já processado. Reitera-se aqui os agradecimentos aos funcionários da Cinemateca Brasileira pelo apoio nesse sentido.

²⁷⁴ Ofício nº 127/77, emitido pela Diretoria Geral, em 04 de maio de 1977. Fundo: Ancine/Embrafilme, série 110.1/00297, Cinemateca Brasileira/SP.

filme histórico pode sugerir como funciona um mecanismo de pressão acionado pela classe dominante, ou um segmento dela, no sentido de promover a produção de obras que sirvam diretamente seus interesses ideológicos e estéticos”²⁷⁵. Como resultado, entendia-se que esse tipo de filme se preocupava mais com o conteúdo do que com a estética.

É razoável inferir que o governo e grupos apoiadores procurem se apropriar da estrutura pública administrativa para seus interesses, especialmente em regimes autoritários, como assinalou Bernardet. Contudo, acredita-se que filmes desse gênero podem também trabalhar, como linguagem, as questões estéticas.

Parte da pesquisa desenvolvida nessa tese se debruçou sobre documentação referente ao projeto *Filme histórico*, produzida pela Embrafilme, mas ainda com restrições de consulta. Pela análise estabelecida, percebeu-se nuances relativas às diretrizes do projeto e como a categoria cinematográfica o recebeu. A partir da leitura de pareceres, projetos fílmicos, consultas e comunicações internas, constatou-se que a intenção da direção da Embrafilme ao estipular temáticas de interesses para serem financiadas não teve a correspondência esperada entre as proposições apresentadas. Quer dizer, mesmo no contexto autoritário, havia espaços para negociação entre o órgão fomentador e os profissionais da área cultural.

Percebe-se, sim, a permanência da concepção utilitária do cinema para a conformação histórico-cultural da nação, tal qual preconizada por Getúlio Vargas, na década de 1930. Nessa perspectiva, são elucidativas as ponderações de Arthur Cesar Ferreira Reis, relator da Comissão da Câmara de Ciências Humanas do Conselho Federal de Cultura (CFC). Ao emitir parecer recomendando temáticas de interesse para a recém-criada linha de financiamento *Filme histórico*, o relator parabenizava a iniciativa da Embrafilme por trabalhar pela reversão de um cenário no qual o Brasil, como produtor cinematográfico, subutilizava seu patrimônio histórico, sendo que

[...] o cinema é um dos instrumentos de divulgação cultural em termos de massa. Em toda parte, vem sendo usado com sucesso para a formação da consciência cívica das nações.

²⁷⁵ BERNARDET, Jean-Claude. *Piranha*.....op.cit., p.57.

Não é apenas um produto visando ao lazer, à distração, à alegria popular. Tem e deve aumentar seu potencial artístico e ao mesmo tempo educativo e cultural²⁷⁶.

A Embrafilme justificava sua participação no projeto devido aos elevados custos e complexidade para se produzir filmes com temáticas históricas. Além da verba destinada às proposições, dispunha-se a mediar alocações de patrocínio complementar em empresas públicas e privadas. Para tanto, precaveu-se por meio de um edital que exigia um detalhado projeto a fim de verificar a viabilidade da realização da produção.

O primeiro obstáculo à realização de um programa como este é a dificuldade de investimento em roteiro e pesquisas para produções ainda não asseguradas. Logo a etapa inicial é contratar com produtores/diretores – e a partir da sugestão de temas devidamente aprovados para (sic) Empresa – projetos de filmes que permitam pelo seu grau de acabamento uma avaliação precisa de qualidade e custos. Estes projetos compreenderão roteiro detalhado com ações e diálogos, pesquisas de costumes, figurinos etc, devendo ser completados dentro de um prazo máximo de quatro meses²⁷⁷.

Contava-se, portanto, com verba a ser rateada entre os projetos, que deveriam obedecer aos critérios estabelecidos pela empresa, como roteiros construídos a partir de detalhadas pesquisas históricas, pautando, assim, a cenografia, figurinos, desenho e outros aspectos da produção. As verbas destinadas às produções fílmicas de “temas históricos” era aproximadamente cinco vezes maior daquelas destinadas aos filmes que não se enquadravam nessa rubrica²⁷⁸, caso aprovada essa etapa de pré-produção.

A resposta do meio cinematográfico ao programa foi positiva. No final do mês de junho, de 1977, o Departamento de Análises de Projetos da Embrafilme (DAPRO) havia recebido 74 inscrições na linha

²⁷⁶ Parecer nº 2.406/77, emitido pelo Conselho Federal de Cultura/Câmara de Ciências Humanas, em 14 de setembro de 1977. Fundo: Ancine/Embrafilme, série 110.1/00297, Cinemateca Brasileira/SP.

²⁷⁷ *Roteiros e Pesquisas para Filmes Históricos*. 15 de abril de 1977. Fundo: Ancine/Embrafilme, série 110.1/00297, Cinemateca Brasileira/SP.

²⁷⁸ “No início dos anos 70, por exemplo, a produção comum de um longa-metragem, vinculada à Embrafilme, tinha como teto de financiamento 270 mil cruzeiros (hoje [2006] aproximadamente R\$ 483.493,96). No caso de ser um filme de caráter histórico, a verba poderia chegar até Cr\$ 1.500.000,00 (um milhão e quinhentos mil cruzeiros, equivalentes a R\$ 2.686.077,50) e, ainda por cima, metade desta soma era considerada como subvenção”; SELIGMAN, Flávia. *Organização...* op.cit., p.9.

*Filmes históricos*²⁷⁹. Os títulos propostos indicam alguns parâmetros para se compreender a linha interpretativa de história inerente ao programa da Embrafilme, bem como dos produtores que apresentaram as propostas²⁸⁰.

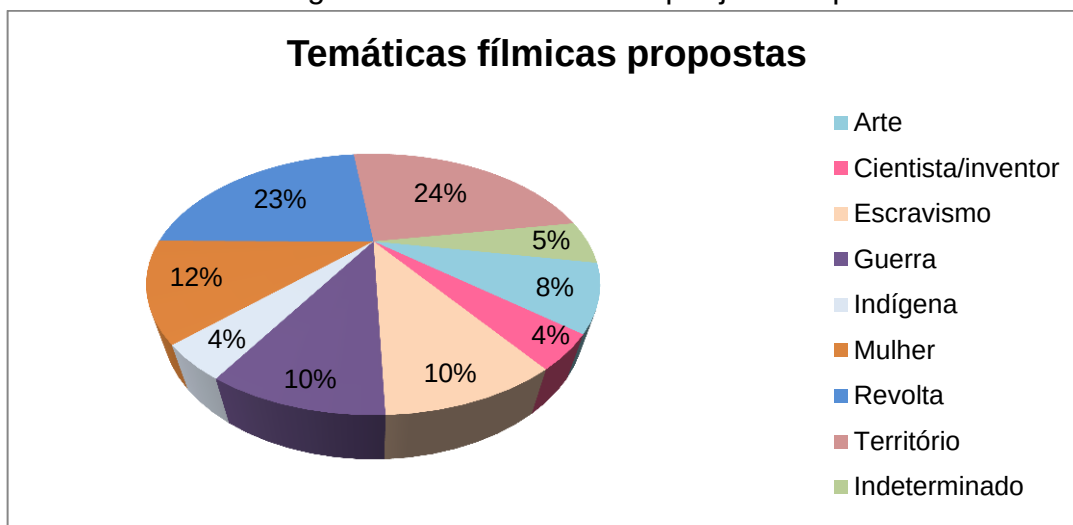
Na leitura da documentação referente a esse primeiro momento de inscrições de projetos, a recorrência de alguns temas permitiu, para fins metodológicos dessa pesquisa, estabelecer algumas categorias temáticas. Foi assim com *Maria Quitéria* e sua participação nas lutas pela independência: quatro propostas; o poeta *Castro Alves* e seu envolvimento no debate abolicionista; *Frei Caneca* e seu destacado papel na insurreição pernambucana de 1817 – ambos com três propostas cada; e a história de *Chico Rei*, que motivou duas proposições. Outras categorias temáticas se destacam, como aquelas relacionadas ao *território*: da ocupação colonial à sua defesa e expansão; *revoltas* coloniais e provinciais; *guerras*, como as holandesas e a do Paraguai; *arte*, enfatizando personalidades literárias e musicais. Ressalva-se que foi estabelecida, ainda, a categoria *mulher*. Essas cinebiografadas poderiam se enquadrar em outras chaves, mas, devido ao destaque recebido em muitos projetos, optou-se por privilegiar a discussão como questão de gênero. Diante da multiplicidade de temas inscritos, alguns títulos não corresponderam a nenhuma categorização estabelecida, sendo classificados como *indeterminado*²⁸¹. A partir dos filtros aplicados, foi possível mapear as temáticas fílmicas inscritas por cineastas e produtores, como mostra o gráfico 1.

²⁷⁹ Memorando nº 64/77, emitido pelo Departamento de Projetos à Diretoria Geral da Embrafilme, em 6 de julho de 1977. Fundo: Ancine/Embrafilme, série 110.1/00297, Cinemateca Brasileira/SP.

²⁸⁰ Ibidem.

²⁸¹ Os quatro títulos que compõem a categoria *indeterminado* são: *Filmes s/História do Brasil*, *Agonia romântica*, *Jornada de heróis*, *O último baile do império*; este, apesar de se tratar do fim do 2º Reinado, é impreciso o enfoque de abordagem. Cf.: Memorando nº 64/77, emitido pelo Departamento de Projetos à Diretoria Geral da Embrafilme, em 6 de julho de 1977. Fundo: Ancine/Embrafilme, série 110.1/00297, Cinemateca Brasileira/SP.

Gráfico 1 - Categorias temáticas dos projetos apresentados



Fonte – Memorando nº 64/77 – DAPRO à Diretoria Geral/Embrafilme.

Fundo – Ancine/Embrafilme, série 110.1/00297, Cinemateca Brasileira/SP.

A adaptação de livros também se revela uma prática corrente. Em função da natureza desta pesquisa, apenas os projetos relativos ao *Chico Rei* foram consultados. Ainda assim, os títulos apresentados permitem inferir a circulação da temática histórica no universo literário para a narrativa cinematográfica. Exemplificam esse movimento as propostas para: *O assalto*, baseado no romance histórico de Afonso Schmidt; *O sonho das esmeraldas*, redigido por Paulo Setúbal; *O sargento Pedro*, do autor baiano Xavier Marques; e o próprio *Chico Rei*, redigido por Agripa Vasconcelos. O autor mineiro, aliás, foi referência também para projetos fílmicos de *Dona Beja, feiticeira do Araxá* e *O império de Sinhá Braba* – ambos romances históricos que integraram o projeto da editora Itatiaia *Saga no país das gerais*; ao qual *Chico Rei* está vinculado.

Outra conclusão diz respeito aos recortes temporais dos títulos fílmicos, sendo preponderantes temas que se desenrolam no período Colonial (43%), seguido de Império (28%) e República (18%); contando temporalidade indeterminada 11%. Quando se considera como referência a organização socioeconômica, e não mais o marco político, constata-se cerca de dois terços (2/3) dos temas ligados à sociedade

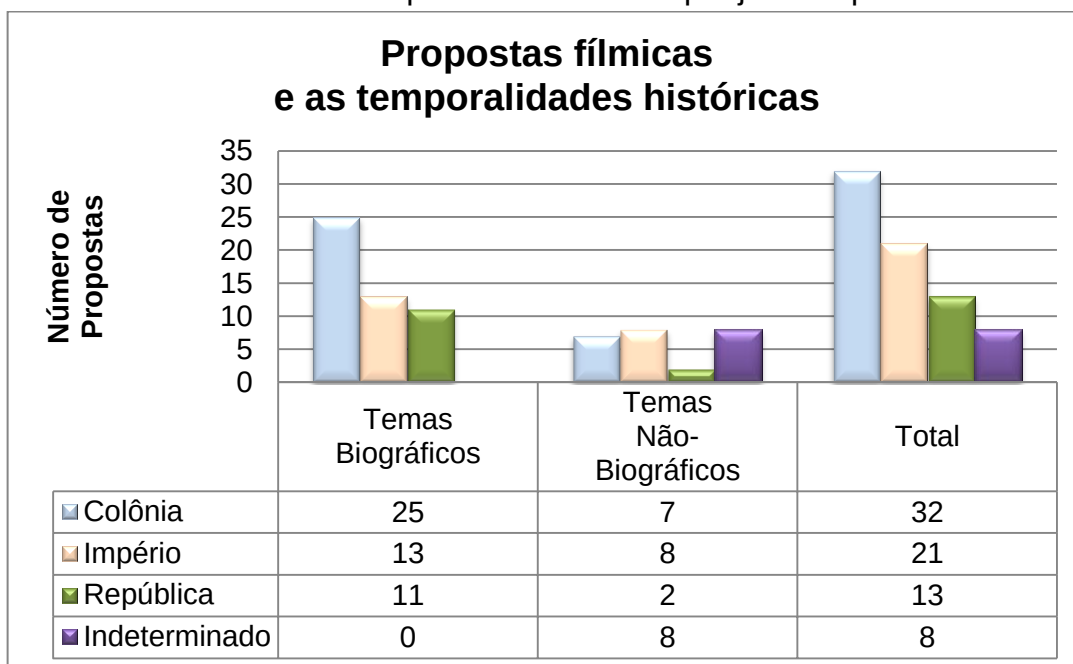
escravocrata (71%). Apesar de reconhecer que a curta história republicana – sequer secular em 1977 – influencia essa preferência temporal; acredita-se que os temas de um passado longínquo à República, ou seja, nos períodos da Colônia e do Império, tenham maior apelo histórico como imaginário canônico.

Nesse ponto, os elementos de um roteiro que se desenvolve no período da escravidão e da monarquia trazem elementos dramáticos e plasticamente mais afinados ao gosto do público para os chamados filmes de época. Há que se considerar, ainda, o sucesso de *Independência ou morte*, dirigido por Carlos Coimbra, que se tornou uma referência para filme de gênero histórico ao procurar reconstruir em grande produção a independência brasileira²⁸².

Os produtores demonstravam, ainda, preferência por filmar histórias com viés biográfico: quase o dobro dos filmes não-biográficos. Sob esse filtro, as personalidades coloniais *cinebiografadas* se sobrepõem amplamente às que viveram nos demais períodos históricos. Por outra via, quando se trata dos filmes não-biográficos, há uma baixa representatividade de acontecimentos republicanos (apenas duas propostas), contraposto ao equilíbrio entre os períodos colonial, imperial e temporalidades indeterminadas por inferência aos títulos (7, 8 e 8 propostas, respectivamente).

²⁸² Cf.: FONSECA, Vitória Azevedo da. *História imaginada*.....op.cit.; CORDEIRO, Janaína Martins. *Lembrar o passado*...op.cit.

Gráfico 2 – Temporalidades nos projetos apresentados



Fonte - Memorando nº 64/77 – DAPRO a Diretoria Geral – Embrafilme.
Fundo Ancine/Embrafilme, série 110.1/00297, Cinemateca Brasileira/SP.

Depois de passar pelo DAPRO, o programa *filmes históricos* foi submetido à Câmara de Ciências Humanas, sendo encaminhado também aos conselheiros das Câmaras de Letras e a do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, para o delineamento mais preciso dos parâmetros temáticos a serem estimulados e observados nas propostas. As demais Câmaras seguiram a sugestão do relator Arthur Reis, estabelecendo os seguintes temas.

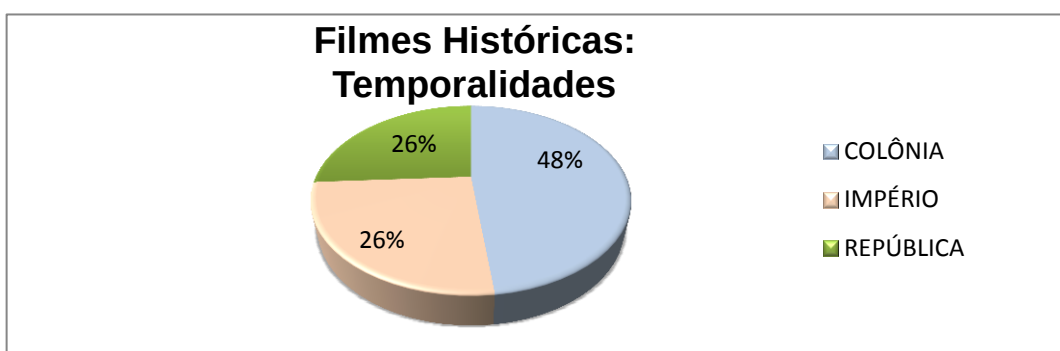
Emboabas, mascates, inconfidência baiana, inconfidência mineira, revolução nordestina de 1817, campanha da abolição, Santos Dumont e a conquista do ar, Ruy e suas campanhas cívicas, o bandeirismo paulista, Orellana e o descobrimento da Amazônia, a campanha da implantação da República, expulsão dos holandeses, nordestinos e a nova conquista da Amazônia, o engenho de açúcar, o ciclo da mineração, o Aleijadinho e a arte barroca, Hipólito da Costa e o Correio Brasileiro, a incorporação do Rio Grande, a expansão nordestina e o ciclo do gado, a formação da fronteira oeste, a Cabanagem, a Revolução Farroupilha, os pronunciamentos liberais de 1842, Oswaldo Cruz e o saneamento do Rio de Janeiro, o ciclo do café²⁸³.

²⁸³ Adendo ao Parecer nº 2.406/77, Conselho Federal de Cultura. Fundo: Ancine/Embrafilme, série 110.1/00297, Cinemateca Brasileira/SP.

Pouco tempo depois, dois temas foram acrescentados, ambos ligados ao jornalista e escritor Euclides da Cunha e sua experiência como cronista em distintas regiões do país: Euclides no nordeste e Euclides na Amazônia; completando, assim, o que os conselheiros denominavam *capítulo da formação histórica brasileira*²⁸⁴.

A partir da correspondência entre o CFC – por meio de suas Câmaras – e a Embrafilme, é possível visualizar a distribuição dos temas sugeridos dentro dos grandes marcos histórico-temporais da história brasileira:

Gráfico 3 - Temporalidades para filmes históricos



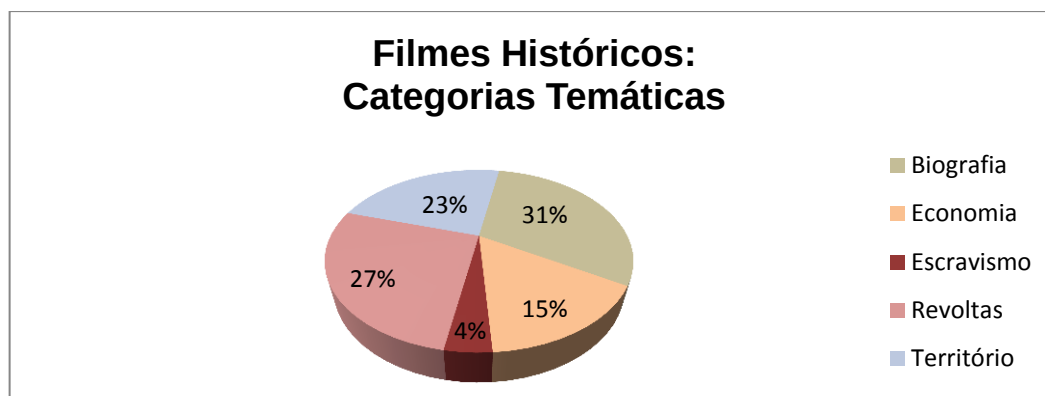
Fonte – Adendo ao Parecer nº2.406/77, CFC a DG/Embrafilme.

Fundo – Ancine/Embrafilme, série 110.1/00297, Cinemateca Brasileira/SP.

Os indicativos de temas pelo CFC para produção de filmes históricos podem, ainda, ser categorizados para além da sua periodização. Nesta pesquisa, por entendê-los em torno de eixos comuns, optou-se por agrupá-los nas seguintes categorias que são temas ligados à formação territorial; temas que abordam revoltas populares ocorridas no Brasil monárquico; temas referentes às atividades econômicas; temas que destacam o indivíduo e um tema voltado para a escravidão/abolição.

²⁸⁴ Assinam como relatores das Câmaras de Artes e a do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Octávio de Farias e Afonso Arinos, respectivamente, acompanhando a sugestão de Arthur Reis, integrante da Câmara de Ciências Humanas; conforme Adendo ao Parecer nº 2.406/77, em 09 de novembro de 1977. Fundo: Ancine/Embrafilme, série 110.1/00297, Cinemateca Brasileira/SP.

Gráfico 4 - Categorias temáticas para filmes históricos



Fonte – Adendo ao Parecer nº 2.406/77, CFC a DG/Embrafilme.

Fundo – Ancine/Embrafilme, série 110.1/00297, Cinemateca Brasileira/SP.

Sobressaem nessas categorias alguns indicativos que permitem vislumbrar a concepção presente no programa de filmes históricos da Embrafilme para educação não-escolar. Uma primeira observação é a reafirmação do conhecimento histórico escolar, didaticamente ensinado nos compêndios escolares. As revoltas clássicas brasileiras, tais como as Inconfidências Mineira e Baiana ou as Revoltas Provinciais exemplificam a história escolar como referência.

Um segundo aspecto é a compreensão da economia brasileira dentro da interpretação dos ciclos (açúcar, mineração, café), tal qual proposta por Caio Prado Júnior, em *A formação do Brasil contemporâneo* (1942). As interpretações de Caio Prado influenciaram a educação escolar, mas também se amplificavam, especialmente pela ideia de que o país se desenvolvia quando um setor da economia se destacava²⁸⁵. A industrialização era, então, o discurso dominante nos projetos econômicos desenvolvimentistas do governo militar, reiterando as projeções nessa mesma linha realizadas nos períodos administrados

²⁸⁵ Além da avaliação sobre o sistema escravista e suas consequências para o desenvolvimento econômico nacional, outra importante contribuição de Caio Prado foi sua leitura dos ciclos extrativistas brasileiros, pelos quais os produtos eram explorados à exaustão ou enquanto o cenário econômico internacional fosse rentável. Essa leitura foi amplamente incorporada na educação como exemplificam os livros didáticos e seus capítulos sobre os ciclos econômicos do pau-brasil, do açúcar, da pecuária, da mineração, do café e da borracha; PRADO JÚNIOR, Caio. *A formação do Brasil... op.cit.*

pelos presidentes Getúlio Vargas (1930-45 e 1950-54) e Juscelino Kubistchek (1955-60).

O terceiro aspecto trata de vários temas relativos à formação do Brasil enquanto território, abarcando, tanto as descobertas portuguesas, quanto a defesa territorial e a nova onda desenvolvimentista que planejava colonizar terras ainda não habitadas. Esse quesito parece reafirmar a DSN – ideologia corrente à época com a qual o governo autoritário civil-militar procurava justificar sua manutenção no poder. A proposição dos temas da descoberta do Amazonas e a nova ocupação daquele território pela ação de imigrantes nordestinos, por exemplo, é aqui lida como parte do projeto governamental *Brasil Grande*, sintetizado na Transamazônica²⁸⁶. Ao mesmo tempo, trabalhar cinematograficamente a conquista amazônica desqualificaria as queixas feitas por militantes de esquerda e de uma nascente militância ambiental que acusavam esse movimento governamental, burocraticamente estruturado em torno do INCRA (Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária), de defender o latifúndio e o agronegócio em detrimento do trabalhador rural, comunidades indígenas e da própria natureza.

Uma quarta reflexão está em um aparente paradoxo. Apesar de o período do escravismo concentrar quase 75% das sugestões encaminhadas pelo CFC à Embrafilme, há uma única rubrica explicitamente voltada para a escravidão. Por se tratar de um governo ditatorial que enfrentava uma crescente oposição civil (após passar por uma desgastante luta armada contra opositores), infere-se que a administração autoritária procurasse evitar situações sectárias. Desse modo, apresentar a história do Brasil sob o ângulo da escravidão enfatizando o conflito, no qual direitos e liberdade foram conquistas obtidas por meio de ações de mobilização e revolta, não parecia uma

²⁸⁶ O projeto Brasil Grande visava tornar o país uma potência internacional, tornando-se propaganda do regime militar. Para tanto, ações nacionais eram necessárias. Grandes obras simbolizaram esse projeto, como a construção da ponte Rio-Niterói, iniciada em 1968, e da rodovia Transamazônica integrando a região norte-nordeste por uma via leste-oeste: Paraíba-Amazonas, iniciada em 1969. Para a propaganda política do regime autoritário, cf.: FICO, Carlos. *Reinventando...* op.cit.

escolha acertada. Assim, ao abordar o escravismo a partir da abolição, constrói-se o argumento da negociação intermediada pelo Estado, que concedia a solução para um complexo problema na formação brasileira. Em última instância, estabelecia-se, assim, uma correlação histórica entre a questão escravocrata/abolicionista nacional com o governo ditatorial no tempo presente, algo similar ao *Leviatã* hobbesiano²⁸⁷: o Estado deve se responsabilizar pelos temas políticos e públicos; não a população civil.

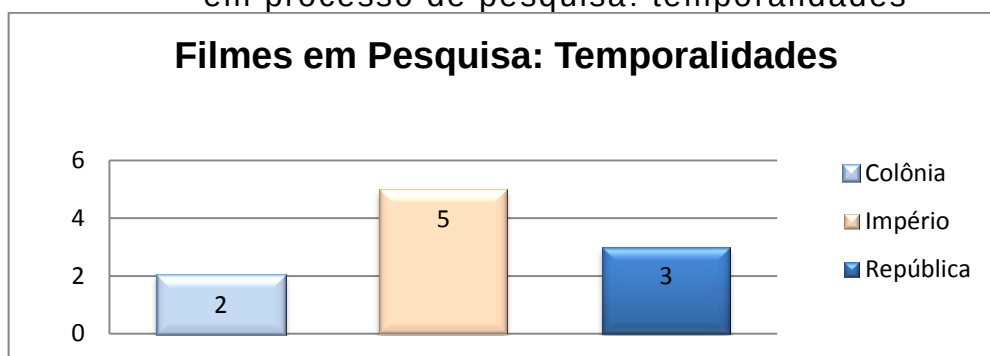
Por fim, o quinto e último aspecto extraído da leitura dessas categorias para roteirizar filmes sobre a história brasileira é a biografia, e ela apresenta duas dimensões complementares. A primeira diz respeito a tradicional personalização da História. Embora questionada entre os historiadores, assinala a manutenção desse tipo de abordagem sobre o passado. Ainda que se constate equilíbrio nas categorizações apresentadas (com exceção para o escravismo), essa individualização reflete uma análise do processo histórico heroificado, diminuindo, dessa forma, a margem para críticas aos problemas sociais e econômicos nacionais. A segunda dimensão reforça a opção frequente, inclusive pela cinematografia estrangeira, em realizar filmes com temáticas históricas a partir da biografia. Tal prática é plenamente legítima. Entretanto, ressaltam-se os riscos que uma película construída nesse eixo incorre em não explorar historicamente o contexto do personagem-título, caso a abordagem se inscreva no heroísmo, cuja representação tende a supervalorizar o indivíduo e a ocultar os conflitos inerentes à sociedade.

Uma vez definidas as categorias sobre o passado brasileiro consideradas válidas, Roberto Farias comunicou ao CFC que já haviam sido iniciadas pesquisas para uma dezena dos títulos sugeridos, sendo que todas as indicações poderiam ser aproveitadas “[...] bastando, para tanto, que recebam aprovação de cineastas dispostos a assumir as responsabilidades da produção, naturalmente com apoio da

²⁸⁷ HOBBS, Thomas. *Leviatã, ou, Matéria, forma e poder de um estado eclesiástico e civil*. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

Embrafilme”²⁸⁸. Os títulos indicados no ofício emitido corroboram a preferência por narrativas desenroladas durante a monarquia escravocrata, embora houvesse a inversão da história colonial pelo período imperial como prevalência de temporalidades para os filmes com temáticas históricas.

Gráfico 5 - Filmes com temáticas históricas em processo de pesquisa: temporalidades



Fonte – Ofício nº 372/77, DG ao CFC.

Fundo – Ancine/Embrafilme, série 110.1/00297, Cinemateca Brasileira/SP.

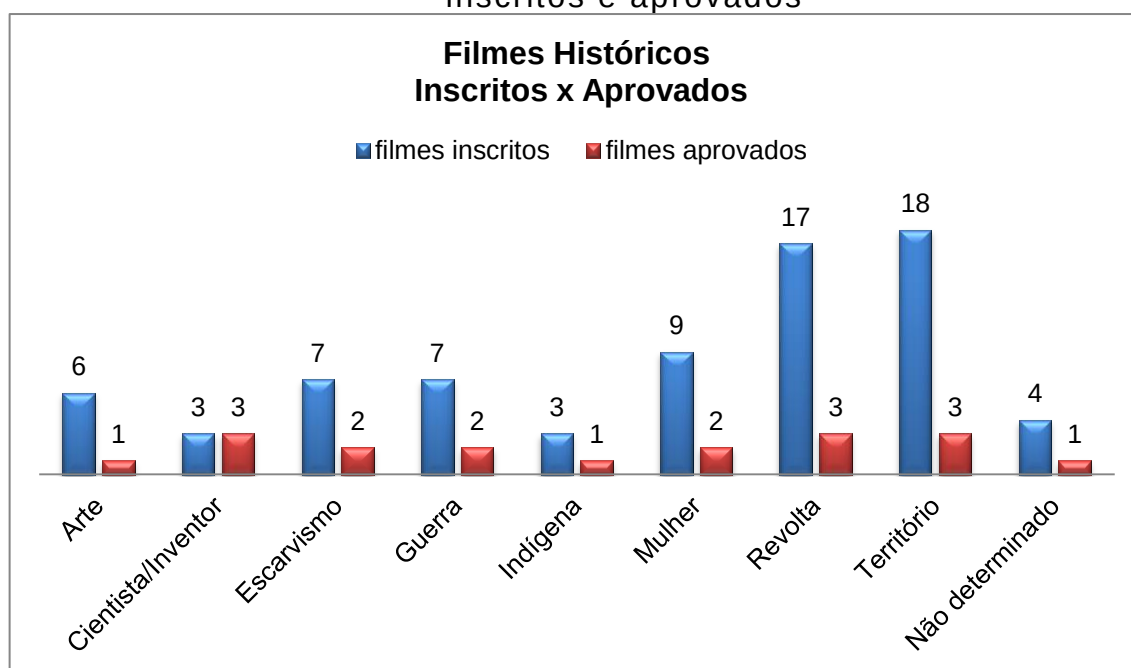
Os filmes cujas pesquisas históricas haviam sido iniciadas priorizavam a biografia, tendo como pano de fundo acontecimentos históricos. Dos títulos apresentados, 70% individualizavam protagonistas, abordados de modo heroificado, como: Maria Quitéria na Revolução Nordestina de 1817; Castro Alves e José do Patrocínio nas campanhas abolicionistas; Santos Dumont e Oswaldo Cruz como cientistas, inventores e brasileiros ilustres. Acontecimentos históricos somavam 20%, sendo representados pela: colonização (*O Assalto*) e a história militar (*Retirada da Laguna*, ainda que a fonte desta batalha seja a memória de Visconde de Taunay, cuja juventude também foi proposta como título dentre as 74 inscrições). Um título em pesquisa se aproxima do viés documentário ao abordar o coletivo na história: a ocupação da região amazônica pelos imigrantes nordestinos.

Como se percebe, a expectativa da Embrafilme quanto ao programa de filmes com temáticas históricas era elevada. Porém, sua

²⁸⁸ Ofício nº 372/77, emitido pela Diretoria Geral, em 26 de dezembro de 1977. Fundo: Ancine/Embrafilme, série 110.1/00297, Cinemateca Brasileira/SP.

direção parece ter subestimado o interesse dos cineastas. Dos 74 projetos apresentados, apenas 18 foram aprovados, sendo que apenas quatro ultrapassaram a etapa da pesquisa histórica, sem, contudo, serem concluídos. No ano seguinte, mais três projetos foram incorporados, embora apenas um tenha sido lançado: *O homem do pau Brasil* (1981), dirigido por Joaquim Pedro de Andrade²⁸⁹.

Gráfico 6 - Projetos fílmicos com temáticas históricas: inscritos e aprovados



Fonte - AMANCIO, Tunico. *Manhas e artimanhas da Embrafilme*. Niterói: EdUFF, 2000, p.245.

A exigência da Embrafilme de um projeto com o máximo de detalhes para avaliar a viabilidade ou não do filme funcionou como filtro. Essa parece ser a principal explicação para o elevado número de projetos reprovados: 76%. Embora não houvesse cotas para determinadas temáticas, daqueles pré-aprovados para o desenvolvimento da pesquisa histórica, constata-se que categorias de grande interesse dos produtores, como *revoltas* e *territórios*, obtiveram poucas propostas aprovadas por rubrica (17,6% e 16,6%, respectivamente). Uma hipótese para compreender o desequilíbrio

²⁸⁹ AMANCIO, Tunico. *Manhas...op.cit.*, p.87.

entre projetos apresentados e projetos aprovados dentro de temas épicos, como ocupação territorial, guerras e revoltas, são os elevados custos desse tipo de produção. Apesar de atrativos ao público, as encenações de movimentos militares exigem maior contingente de figurantes e cenografia, inflando o orçamento.

A biografia é outro dado presente, reafirmando a dinâmica em se trabalhar a história nacional por meio de personalização de exaltação que projeta o indivíduo para o panteão dos heróis. A única categoria que teve 100% dos projetos aceitos foi a de *cientistas/inventores*, com as propostas de cinebiografar Oswaldo Cruz, Vital Brasil e Santos Dumont. Por outra via, chama a atenção nenhum projeto considerado na rubrica *Arte* ter sido aprovado, embora nomes de representantes da história cultural nacional, como José Maurício (padre e maestro na corte joanina), o maestro Carlos Gomes ou o poeta modernista Oswald de Andrade, constassem das propostas.

A novidade relativa ao incentivo de produções fílmicas no formato de seriados, voltados para a televisão, evidencia a intenção governamental de aproveitar a ampla audiência oferecida por esse canal de comunicação, cada vez mais presente nos lares do país. Os projetos deveriam conter um piloto para avaliar sua viabilidade. Foi intensa a procura: 97 projetos inscritos, sendo 22 selecionados (23%). Contudo, a negociação para exibição da série não se desenvolveu como esperado, conforme relatou posteriormente Roberto Farias²⁹⁰. Apesar do fracasso do programa, foi justamente por ele que o projeto para filmar a história de Chico Rei foi apresentado pela produtora brasileira StopFilm, conforme será analisado adiante.

Retomando a ideia de história pública, percebe-se, nas ações promovidas pelo governo, tanto pelo INCE, quanto pela Embrafilme, em incentivar a produção de filmes e séries televisivas com temáticas históricas a preocupação com a memória e identidade nacionais. Observa-se, ainda, que tais ações estatais relativas à produção e uso de filmes com características educativas coincidem com os regimes

²⁹⁰ AMANCIO, Tunico. *Manhas...* op.cit., p.92.

autoritários republicanos: o Estado Novo (1937), e a ditadura militar (1964-85).

O cenário político autoritário favoreceu análises que entendem a imposição de diretrizes ideológicas estatais junto à população, aproveitando alguns veículos para atingir seu objetivo, como o caso do cinema – utilizado, tanto no âmbito escolar, quanto não-escolar²⁹¹. Por essa perspectiva, explicações sistêmicas para os regimes terminam por maximizar o poder de decisão de autoridades e/ou instituições, criando uma dicotomia entre Estado/sociedade, agressor/vítima.

Enfatizar esse aspecto da produção cultural ocorrida na ditadura militar é relevante, pois por procurarem usufruir da estrutura burocrática e financeira disponibilizada, muitos nomes foram associados ao governo autoritário. Entretanto, o fato de um cineasta/roteirista procurar as linhas de crédito disponibilizadas pela Embrafilme, não tornava seu filme uma demanda oficial; tampouco fazia do diretor/roteirista um seguidor e ideólogo da ditadura:

A maioria dos cineastas que mandaram projetos históricos não o fizeram necessariamente por simpatia pelo governo, nem por afinidades ideológicas, nem por comungar com uma visão da história, embora o simples fato de mandar projeto indique que não há incompatibilidade completa. É, para os cineastas, uma possibilidade de produzirem filmes – históricos ou não – ainda mais podendo se beneficiarem de subvenção, além de co-produção, e de terem financiamento para roteiro, o que é excepcional na história do cinema nacional²⁹².

Apesar da lúcida ressalva feita por Jean Claude Bernardet, permaneceram comuns críticas de fundo ideológico que julgavam um produtor cultural como adesista por pleitear o financiamento junto ao estado ditatorial. No entanto, muitos diretores que bateram à porta da Embrafilme em busca de suporte o fizeram para viabilizar a realização de seus filmes, como assinalou Cacá Diegues, por ocasião do lançamento de *Xica da Silva*.

Nós temos sido acusados de adesismo porque temos relações com a Embrafilme, e a Embrafilme é uma empresa do Estado. Eu quero dizer, em primeiro lugar, que uma coisa é você usar o seu direito de cineasta-cidadão, solicitando os recursos que o Estado reserva para o cinema, através de financiamentos,

²⁹¹ SIMIS, Anita. *Estado e...* op.cit.

²⁹² BERNARDET, Jean-Claude. *Piranha...* op.cit., p.61.

coproduções e avanços à distribuição (operações que implicam um retorno, um compromisso que nada tem de paternalismo ou mecenato); outra coisa é você negociar, trocar esses recursos por favores junto ao Governo que representa esse Estado²⁹³.

Concorda-se com a historiografia revisionista sobre os Estados políticos autoritários que entende o problema a partir da complexidade entre os atores sociais, que negociam, dentro das condições possíveis, constantemente no âmbito político, entendendo o governo autoritário como um produto social²⁹⁴. O fato é que muitos cineastas atuaram ativamente na Embrafilme e obtiveram apoio financeiro para seus projetos, mas também travaram embates, foram censurados, seus filmes foram apreendidos, mutilados, e, por vezes, chegaram a ser presos.

A relação entre Embrafilme e os cineastas se configura como um desses espaços de negociação. Apesar do autoritarismo em 1975, o governo militar procurou alocar na direção da Embrafilme um presidente ligado às questões cinematográficas. Sendo que a atuação da classe de cineastas junto à empresa reverteu em ações importantes para o cinema nacional, conforme observou seu ex-presidente Roberto Farias. Revela-se, no caso, a existência de uma rede de sociabilidade em torno da cultura e assuntos cinematográficos essenciais para a adequação da categoria aos ditames autoritários, mas também relevante para demarcar a posição, o espaço e demandas desses profissionais.

Além disso, o delineamento de um conjunto temático para nortear os *Filmes históricos*, estabelecido pela Embrafilme e o Conselho

²⁹³ A BORBOLETA de vidro em papel de parede. *O Globo*, 4 set. 1976, p.35.

²⁹⁴ Para um balanço das perspectivas interpretativas sobre o Estado, sociedade e o golpe civil-militar de 1964; cf.: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. *O Brasil republicano: o tempo da ditadura - regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003; REIS FILHO, Daniel Aarão; RIDENTE, Marcelo; MOTTA, Rodrigo P. de Sá. (Orgs). *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)*. Bauru: EDUSC, 2004; ROLLEMBERG, Denise; QUADRAT, Samantha Viz. *A construção social dos regimes autoritários: Legitimidade, consenso e consentimento no século XX (Brasil e América Latina)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010; NAPOLITANO, Marcos. O golpe de 1964 e o regime militar brasileiro: apontamentos para uma revisão historiográfica. *Revista Contemporânea História y problemas del siglo XX*. V.2, ano 2, 2011.

Federal de Cultura, não significou uma imposição governamental. Se propor um filme conforme sugestão estatal podia torná-lo bem visto aos olhos dos avaliadores do projeto, isso não implicava, porém, na aprovação do financiamento, como atesta a elevada taxa de reprovação (76%). Ademais, havia possibilidade de se propor outros temas. Ou seja, os critérios de qualidade e viabilidade, cujos parâmetros são inerentes à própria linguagem cinematográfica, eram essenciais para o processo.

Ainda no campo dos projetos de filmes/seriados com temáticas históricas, ressalta-se a individualidade do cineasta e roteirista em apresentar sua leitura sobre um determinado tema na busca de financiamento para concretizá-la em filme. Se o roteiro fosse aprovado, o trabalho dos censores ocorreria após o fim do processo, avaliando a realização do produto final, sugerindo classificação etária, readequações, cortes ou mesmo a proibição total. Dessa forma, no caso do cinema, observa-se que o governo financiava os filmes por meio de um órgão, para, no final, censurá-lo via outra pasta administrativa – a censura estava alocada na Polícia Federal, que integrava o Ministério da Justiça²⁹⁵.

Claro que, diante dos parâmetros conhecidos da censura, buscava-se desenvolver roteiros que evitassem o confronto que pudesse restringir a exibição do filme ou até gerar problemas judiciais. Ressalva-se que, uma das táticas usadas para burlar a censura era apresentar cenas explicitamente condenáveis, pois estas chamariam a atenção do censor para determinado trecho, o que poderia amenizar seu rigor com outras passagens do filme.

Os diretores Cacá Diegues e Walter Lima Júnior, cada um ao seu modo, realizaram em seus trabalhos de temática histórica críticas

²⁹⁵ Para o tema da censura no período neste período; cf.: SIMÕES, Inimá Ferreira. *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Terceiro Nome: Ed. SENAC, 1999; PINTO, Leonor Souza. O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil 1964/1988. In: CHAGAS, Cláudia Maria de Freitas; et.al. (Orgs). *Classificação indicativa no Brasil: desafios e perspectivas*. Brasília: Ministério da Justiça, 2006; SELIGMAN, Flávia. Organização, participação e política cinematográfica brasileira nos anos 70. *UNIrevista*, v.1, n.3, São Leopoldo, jul.2006; MARTINS, William de Souza Nunes. As múltiplas formas de censura no cinema brasileiro: 1970–1980. *IberoAmerica Global*, v.1, n.1, fev.2008,

políticas e sociais pertinentes ao tempo das filmagens. Os projetos fílmicos de *Xica da Silva* e *Chico Rei* revelam as concepções iniciais, enquanto o resultado final indica a dinâmica interna do filme, como será analisado a seguir. Ou seja, mesmo procurando controlar esse tipo de produção, o Estado não tem garantias de que o filme sairá como seus funcionários imaginam, pois há o elemento autoral que transgride e tece negociações em cada processo de produção/realização. Afinal, a construção e circulação do conhecimento histórico são também inerentes às produções comerciais. Como a sociedade é polissêmica e as representações refletem interesses de reconhecimento e exercício de poder pelos grupos sociais, a configuração de imaginários sociais calcados na história contribui para divulgar e reforçar a legitimidade de ações políticas e culturais de grupos específicos. Pode, entretanto, também, deslegitimar determinada realidade, favorecendo a ruptura e a inauguração de um novo projeto político, conforme assinalado por Bronislaw Baczko²⁹⁶.

2.3. Os projetos fílmicos de *Xica da Silva* e *Chico Rei*

A análise dos projetos fílmicos de *Xica da Silva* e *Chico Rei* propiciam o entendimento do processo de construção da pesquisa histórica e a realização da narrativa cinematográfica. Por meio desse procedimento, pode-se reconhecer a circulação do conhecimento histórico em diferentes suportes e os filmes em destaque como exemplos da construção da história pública, delineando, portanto, um relevante espaço de educação não-escolar.

Conforme visto no primeiro capítulo, na década de 1960, as histórias de Chica da Silva e Chico Rei já haviam adquirido materialidade em diversos registros. Além das coincidências que marcam o processo de criação dos referidos filmes – como o fato de os protagonistas terem sido escravos e alcançado a alforria, obtendo reposicionamento social nas Minas setecentistas; circularem na memória popular, considerados na poesia de Cecília Meireles, em

²⁹⁶ BACZKO, Bronislaw. Imaginação social...op.cit.

Romanceiro da Inconfidência; terem sido registrados em romance histórico de Agripa Vasconcelos; tematizarem dois desfiles carnavalescos da escola de samba *Acadêmicos do Salgueiro* –, ambos foram realizados durante a existência da Embrafilme, tecendo relações diretas com o órgão, embora em níveis distintos.

Cacá Diegues rodou *Xica da Silva* em 1975, ano em que a Embrafilme incorporou as funções do extinto INC. Ainda não havia sido lançado o programa de filmes históricos, porém a empresa assumiu responsabilidades como produtora e distribuidora junto ao projeto *Xica da Silva*. A pasta referente ao processo do filme, contudo, extraviou-se do acervo da Embrafilme²⁹⁷. Tentou-se localizar uma cópia do referido processo junto à empresa do cineasta, *Luz Mágica Produções*, porém sem sucesso. Tampouco foi viável entrevistar o diretor, por incompatibilidade de agenda do mesmo²⁹⁸.

Não obstante, a análise referente ao projeto de *Xica da Silva* foi desenvolvida a partir de documentos como seu roteiro original e certificados de censura. Contudo, principalmente pela ampla divulgação ocorrida na imprensa por ocasião do lançamento do filme, conta-se com muitas entrevistas concedidas aos jornais por Cacá Diegues, Jarbas Barbosa (produtor) e Zezé Motta, intérprete da protagonista. Por essa documentação, foi possível reconhecer as principais matrizes delineadoras do roteiro, influências estéticas, intenções e percalços durante sua realização até sua liberação pela censura.

Chico Rei, por outro lado, foi o tema de filmagens apresentado por duas produtoras junto à Embrafilme, dentro do programa *Filmes históricos*: pela N.T.M., recusado, e outro proposto pela StopFilm, aprovado como seriado. Ressalva-se que, mesmo tendo sido recusado, a análise do projeto fílmico da N.T.M. permite refletir sobre a circularidade do conhecimento histórico.

²⁹⁷ A pasta *Contratos do filme Xica da Silva/Processo* traz a anotação: *Anexos de contratos do processo 00421/74 extraviados*. Fundo: Ancine/Embrafilme, série 110.1/00075, Cinemateca Brasileira/SP.

²⁹⁸ Sobre a existência de documentação referente a *Xica da Silva*, foi feito contato com a empresa por meio de comunicação eletrônica (email) e telefone, contudo sem retorno. Três tentativas de agendar uma entrevista com o diretor foi solicitada à sua assessoria de imprensa, porém foram negadas em função de sua agenda.

Quanto ao filme realizado e lançado por Walter Lima Jr., as análises são profícuas. Além do resultado final, houve uma série de problemas durante sua produção que o enriquecem. Os percalços vão desde a reelaboração do roteiro por exigência do cineasta – que julgava inapropriadas muitas abordagens de acontecimentos históricos –, até os conflitos entre os produtores nacionais (StopFilm e Embrafilme), a produtora alemã (Provobis) e o diretor, resultando no rompimento da parceria.

O acervo da Embrafilme mantém documentos importantes para elucidação desse confuso processo que envolveu *Chico Rei*. Outra fonte relevante para se analisar o litígio protagonizado pelos produtores e diretor do filme, especialmente nos anos da ruptura na produção (1981) e do seu lançamento (1985), é a imprensa. Assim como em *Xica da Silva*, os periódicos serviram, também, como relevantes divulgadores do filme e espaço para o diretor explicar o processo de construção fílmica, sua importância para o conhecimento histórico, bem como esclarecer aspectos do imbróglio judicial em que se envolveu para concluir o filme.

Soma-se a essas fontes o trabalho de história oral realizado com o diretor, que concedeu um valioso depoimento na cidade mineira de Ouro Preto, cenário de *Chico Rei*, por ocasião da 10ª edição do CINEOP (Festival de Cinema de Ouro Preto), em junho de 2013, quando foi o cineasta o homenageado do evento.

2.3.1. *Xica da Silva*

A ideia de filmar a história de Chica da Silva começou em meados dos anos 1960, mas o projeto só foi viabilizado em 1974, quando o Jarbas Barbosa encampou a proposta. Sobre esse processo, o produtor afirmou que,

[...] desde que a gente fez juntos *Os Herdeiros*, em 68-69, eu e Cacá sempre conversamos sobre este projeto. Em meados de 74, ele me propôs a produção de um outro filme, cujo roteiro eu nem cheguei a ler, porque disse logo a ele: “Se você quer fazer um filme, vamos fazer *Xica da Silva*”, outro não me interessa. Acho que ele ainda vacilou, não acreditou

que a gente pudesse levantar os recursos necessários. [...] Eu acredito mais em talento e competência do que em muito dinheiro²⁹⁹.

Para colaborar na criação do roteiro Cacá Diegues convidou o escritor carioca João Felício dos Santos, sobrinho-neto do memorialista Joaquim Felício dos Santos. Além do laço familiar que aproximava João Felício à história da região diamantina, o autor tinha publicado outros romances inspirados na história³⁰⁰. A parceria estabelecida com o diretor ultrapassou a roteirização. O literato foi convidado para interpretar o padre do arraial do Tejuco, tornando-se, também, uma espécie de consultor sempre por perto. A experiência o incentivou a adaptar o roteiro e publicá-lo como livro após as filmagens³⁰¹.

Sabe-se que os filmes com temáticas históricas, devido aos custos com pesquisas e reconstituições inerentes à produção, costumam ter um elevado orçamento, justificando a preocupação de Cacá Diegues quanto à obtenção de recursos. O papel da Embrafilme, nesse sentido, foi importante. No final de 1974, a empresa assinou parceria como coprodutora e distribuidora exclusiva do filme, ficando assim estabelecidas as responsabilidades entre as partes envolvidas: JB Produções: 55%; Cacá Diegues: 15%; e a Embrafilme: 30%. Conforme o contrato, o orçamento estimado do filme era de Cr\$911.000,00, sendo que a Embrafilme adiantava Cr\$273.300,00 para viabilizar o projeto³⁰².

Ao final das filmagens, contudo, esse valor mais que dobrou. Além do aumento nos custos da produção, houve o naufrágio com o barco de *Xica* – felizmente ninguém se feriu, embora estivesse

²⁹⁹ A BORBOLETA de vidro...op.cit., p.34.

³⁰⁰ Destacam-se em suas publicações inspiradas pela história: SANTOS, João Felício dos. *Major Calabar*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1960; SANTOS, João Felício dos. *Ganga-zumba*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1967; SANTOS, João Felício dos. *Carlota Joaquina: a rainha devassa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. Disponível em: <<http://www.joaofeliciodossantos.com.br/home.html>> Acesso em: 3 jun. 2011.

³⁰¹ O livro foi lançado como homônimo do filme: *Xica da Silva*. Sobre o fato, Cacá Diegues observou que se tratava de um “caso raro de um filme que deu origem a um livro”; *Estado de Minas*, 3 mar. 2007.

³⁰² Contrato de Co-Produção, assinado em 10 de dezembro de 1974. Fundo: Ancine/Embrafilme, série 110.1/00075, Cinemateca Brasileira/SP.

tripulado no momento do acidente, inclusive por Zezé Motta. Entretanto, foi grande o prejuízo financeiro, já que foi preciso reconstruir o navio, que consumiu cerca de Cr\$50.000,00 e dava toques de superprodução para os padrões do cinema nacional, além de materiais da produção que foram a pique junto com a embarcação. Em função do acidente, Cacá Diegues solicitou à Embrafilme novo adiantamento, concedido no valor de Cr\$300.000,00, atrelando a renda de bilheteria como garantia de recebimento da dívida³⁰³.

Diante do descompasso financeiro, foram redefinidas as cotas de responsabilidade e participação nos resultados do filme. A Embrafilme elevou sua parte a 40%, adquirindo partes da JB Produções, que reduziu sua parcela para 50%, e do diretor que passou a ter 10%³⁰⁴. Entre os adiantamentos realizados, o aumento em sua participação e a compra de mais 10% das cotas dos produtores, o aporte total da Embrafilme em *Xica da Silva* somou Cr\$1.087.239,10 – bem mais do que o valor total inicialmente projetado para o filme. Considerando as proporções de participação, infere-se que o custo final do filme alcançou Cr\$2.718.097,75.

Apesar do elevado valor para uma produção nacional, Cacá Diegues ponderou que “*Xica da Silva* apenas utilizou de maneira adequada os recursos disponíveis no cinema brasileiro [...] e [o filme] representa uma produção pouco acima da média”³⁰⁵, sobretudo quando comparado ao dobro da receita orçamentária consumida em *Dona Flor e seus dois maridos* (Bruno Barreto) e *Tenda dos Milagres* (Marcel Camus). O diretor relativizou, reiteradamente, o orçamento da produção por considerar que, ao se enfatizar o aspecto econômico, a discussão sobre a qualidade do filme ficava em segundo plano. Além disso, percebe-se a tentativa de dissipar as incômodas críticas que o colocava como integrante de um grupo de cineastas com privilégios junto à Embrafilme.

³⁰³ Aditamento e Re-Ratificação a Contrato de Distribuição, assinado em 2 de abril de 1975. Fundo: Ancine/Embrafilme, série 110.1/00075, Cinemateca Brasileira/SP.

³⁰⁴ Aditamento ao contrato de *co-produção ao filme Xica da Silva*, assinado em 24 de novembro de 1975. Fundo: Ancine/Embrafilme, série 110.1/00075, Cinemateca Brasileira/SP.

³⁰⁵ XICA DA SILVA, *dois anos...* op.cit.

Mesmo não sendo considerado pelo diretor uma superprodução, o elevado orçamento e sucesso comercial atingido logo nas primeiras semanas de exibição imprimiram um peso a *Xica da Silva* especialmente por representar parte da história nacional. Por ocasião da *première* do filme, Cacá Diegues observou que “[...] eram poucas as referências históricas [sobre Chica da Silva], sendo familiar o enredo de Salgueiro (1963), Cecília Meireles e Joaquim Felício dos Santos”³⁰⁶.

De fato, produção histórica no campo acadêmico sobre a vida da ex-escrava que se tornou amásia de um dos homens mais importantes do império português era inexistente. Talvez, por isso, desde o início das filmagens, o diretor procurou se esquivar das cobranças por produzir uma narrativa cinematográfica pautada na ideia de verdade histórica. Em 1975, quando o filme ainda era produzido, Diegues pontuou não intencionar discutir a crônica histórica do país. Entretanto, reconhecia pensar o filme como um mediador para promover essa reflexão.

O que sabemos da Xica da Silva, além das raras fontes eruditas, nos foi transmitido pela imaginação popular através da tradição oral ou pelos romances, peças de teatro, poemas e sambas. Tanto melhor. Não é intenção do filme discutir a crônica histórica do país, se bem que possamos colaborar com ela. Pretendemos apenas acender uma luz nova sobre um importante personagem mítico brasileiro e, através dele, fazer o elogio poético da liberdade, da imaginação criadora e da sensualidade de um povo – o nosso³⁰⁷.

A percepção do filme como mediador do conhecimento histórico reapareceu quando apresentou seu filme para a imprensa. Nas entrevistas próximas ao lançamento nacional, em setembro de 1976, o diretor destacou a importância da reconstituição cenográfica a cargo de técnicos do IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), que, segundo Diegues, se superou na árdua tarefa de tentar deixar o casario das ruas da cidade de Diamantina o mais próximo das existentes no arraial do Tejuco, no século XVIII: “[...] repintando casas, igrejas, reconstruindo muros, ‘maquiando’ postes”³⁰⁸. Orgulhosamente,

³⁰⁶ RANGEL, Maria Lúcia. Cinema Novo: segunda dentição. O povo nas telas e nas salas. *Jornal do Brasil*, 31 jul. 1976.

³⁰⁷ SILVA, Alberto. A fantástica Xica da Silva. *Crítica*, 9-15 jun. 1975, p.21.

³⁰⁸ XICA DA SILVA, dois anos...op.cit.

Cacá Diegues reiterava a realização de intensa pesquisa histórica para empreender as filmagens.

Mas, como havia muito pouca coisa sobre a Xica da Silva, nós tomamos um caminho de reconstituição histórica da época e pusemos o personagem em cima. Cada elemento em cena é a reconstituição rigorosa de documentos e gravuras, principalmente Debret e Rugendas, pesquisados nos museus de Belo Horizonte e do Rio de Janeiro. Muitas cenas são cópias fiéis dessas reproduções. [...] As roupas e os cenários foram todos reconstituídos, com exceção de Xica, que é a intervenção na História³⁰⁹.

Percebe-se, portanto, a dubiedade de Cacá Diegues quanto ao filme de gênero histórico. Se, em determinados momentos, procurou fugir da carga educativa de um filme histórico, ao mesmo tempo ressaltava o trabalho de pesquisa e reconstituição históricas como lastro de qualidade de seu *Xica da Silva*. Esse comportamento torna-se compreensível diante da crítica realizada pelo diretor a respeito do papel social reivindicado pelo cinema nacional, sobretudo do *cinema novo*, movimento do qual foi partícipe. O cineasta avaliou que os temas sociais haviam perdido sua eficiência pelo excesso de proselitismo, o que afastava o público do cinema.

A gente começou fascinado pelo povo, depois se decepcionou. Veio a frustração e a gente ficou numa posição agressiva, como se o povo fosse culpado. [...] Havia uma reflexão realista que foi frustrada, e a reflexão acabou se tornando uma espécie de autodestruição, até que os filmes viraram uma abstração louca. E os realizadores conscientes estão saindo disso e retornando ao povo³¹⁰.

No seu entendimento, retornar ao povo era uma necessidade do cinema brasileiro. Segundo o diretor, o país vivia um momento próximo a um marco zero.

Estamos emergindo de um período negro, doloroso, e é preciso neste momento acreditar na criatividade, porque quando os instrumentos falham, quando os instrumentos de modificação do real se mostram inoperantes, você não vai ficar lamentando o real, você muda os instrumentos. Para poder ativar a sua criatividade você tem que ser politicamente rigoroso, estar sempre ao lado do povo, mas ser ideologicamente irresponsável, como a Xica³¹¹.

³⁰⁹ SILVA, Fernando José Dias da. *Xica da Silva e do Sucesso*. *Jornal da Tarde*, 24 set. 1976, p.24.

³¹⁰ VARTUCK, Pola. Uma virada do Cinema Novo no expressivo *Xica da Silva*. *O Estado de São Paulo*, 9 set. 1976.

³¹¹ Ibidem.

No período, quando falava sobre suas motivações para filmar *Xica da Silva*, Diegues ressaltava que “[...] o que mais o atraía no projeto era a possibilidade de realizar um filme sobre a maravilhosa doidice brasileira”³¹². Iria ainda mais longe, defendendo uma ideia de brasilidade que se aproximava daquela desenvolvida pelo movimento tropicalista³¹³. Nesse sentido, o desfile da Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro (1963) foi uma importante referência para filmar a história da ex-escrava do Tejuco, culminando na elaboração de um roteiro que consolidava a inversão do imaginário oitocentista sobre Chica da Silva. A partir de então, a negra passou a ser narrada como uma pessoa de personalidade forte, atrevida e sensualizada.

A linguagem carnavalesca foi o estilo narrativo adotado na película de Cacá Diegues. Sobre a linguagem carnavalesca no cinema, Marco Silva³¹⁴ observa que muitas produções cinematográficas nacionais se aproximam do estilo alegórico e caricatural próprios do gênero. Contudo, para o historiador, essa prática não invalida o uso do filme como fonte, já que a narrativa fílmica termina por oferecer possibilidades para a crítica histórica.

A carnavalização não se limita a fazer piadas com um universo temático. Ela possibilita apresentar o histórico como interpretação explícita, [...] introduzindo inversões hierárquicas e cronológicas com finalidade crítica e evidenciando laços de esclarecimento recíproco entre o presente de filmagem/exibição e o passado tematizado³¹⁵.

³¹² RANGEL, Maria Lúcia. Cinema Novo...op.cit.

³¹³ Para o movimento tropicalista; cf.: SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-69. In: *O pai de família e outros ensaios*. Rio de Janeiro. Paz e Terra 1978; FAVARETTO, Celso F. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo, Kairós, 1979; VILLAÇA, Mariana. Tropicalismo: entre vanguardas e manifestos. In: *Polifonia tropical: experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)*. São Paulo: Humanitas, 2004.

Cacá Diegues era casado com a cantora Nara Leão, tendo reconhecido trânsito com o grupo tropicalista. Em seu filme *Os Herdeiros* (1969), há a participação da sua esposa e de Caetano Veloso em uma sequência bastante musical, bem ao estilo tropicalista de experimentação e releituras culturais.

³¹⁴ SILVA, Marco Antônio. A caricatura como pensamento: a Carlota de Carla. In.: *Revista O Olho da História*, n.10, 2008, pp.1-8. Disponível em: <<http://oolhodahistoria.org/artigos/IMAGENS-caricatura-carlota-carla-marcos-silva.pdf>> Acesso 27 ago. 2008.

³¹⁵ Ibidem, p.8.

O sucesso de público indicava que seu intento em fazer um cinema mais popular era alcançado. Ainda assim, sua opção pelo tom caricatural e carnavalesco com que representou *Xica da Silva* e seu contexto histórico lhe rendeu duras críticas³¹⁶. De modo geral, elas o acusavam de deturpar a história e explorar a sexualidade – quase aos moldes do gênero pornochanchada³¹⁷, deslocada para contexto colonial – com o intuito de obter sucesso econômico.

Esse aprendizado comercial, entretanto parece caminhar na proporção contrária do aprendizado histórico, ou seja, o cineasta prefere sacrificar grande parte da riqueza político-etnológica que envolve a personagem em função do riso fácil, mas garantido, da plateia³¹⁸.

Ressalva-se que filmes de gênero histórico, como *Xica da Silva* e *Chico Rei*, são obras ficcionais cujos argumentos são construídos em estreito diálogo com a História. Tornam-se, nesse sentido, obras de *quase realidade*³¹⁹. A intercessão entre história e imaginação sobrecarrega as películas dessa natureza pelo viés histórico reivindicado, recebendo intensa cobrança por parte de historiadores e críticos acerca da veracidade dos acontecimentos do passado representados no filme.

Reitera-se que não se trabalha nesta tese a perspectiva de procurar a *verdade histórica* nas representações fílmicas. Inclusive, concorda-se com Robert Rosenstone que as incongruências históricas (temporais e personagens, por exemplo) presentes nas representações

³¹⁶ No ano de 1978 os críticos ampliavam as queixas ao diretor para além do filme *Xica da Silva*. Cacá Diegues respondeu acusando-os de *patrulheiros ideológicos*, tema que será discutido no capítulo 4, item 4.1.

³¹⁷ “O gênero pornochanchada – conjunto de filmes com temáticas diversas mas com formas de produção aparentadas – identificado com comédias eróticas, rapidamente conquistou amplas parcelas do mercado. (...) O termo desgastou-se pelo uso indiscriminado, designando tanto filmes de produção apressada e mal-acabada, como outros de construção elaborada, mas o critério básico é a prioridade na exibição anatômica feminina (mesmo que em conflito com o desenvolvimento dramático) e o desenvolvimento de roteiros com ênfase em piadas ou situações eróticas”; ABREU, Nuno César. Pornochanchada. In.: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. (Orgs). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. 2.ed. São Paulo: Ed. SENAC, 2004, p.432.

³¹⁸ FERREIRA, Jairo. Um não à pornochanchada. *Folha de São Paulo*, 8 set. 1976.

³¹⁹ RICOUER, Paul. *Tempo...op.cit.*

são pontos a serem explorados para reflexão sobre o conhecimento histórico³²⁰.

Percebe-se, portanto, a consciência do diretor em carregar nos tons caricaturais em sua releitura de *Xica da Silva*. Para Cacá Diegues, pela comédia e inversão da ordem, recurso narrativo tão caro à linguagem carnavalesca, era possível reaproximar-se do público e promover reflexões sobre o passado histórico.

Além das críticas realizadas pela parcela da imprensa defensora da perspectiva objetivista nos filmes de temática histórica, condenando a opção pela abordagem carnavalesca em detrimento da verossimilhança histórica, outra dificuldade enfrentada por Cacá Diegues foi com a censura. Embora a Embrafilme tenha sido uma parceira essencial para *Xica da Silva*, antecipando recursos e promovendo a distribuição das cópias, inclusive no exterior, a relação com o governo se operava com reservas.

A censura, sob responsabilidade da Polícia Federal, estava ativa em 1976 e continuava a bloquear a produção cultural brasileira³²¹. A presença do departamento censor pode ser sentida no comentário de Cacá Diegues referente aos problemas que o filme enfrentou com os censores do Estado, destacando a preocupação do órgão com a crítica política, sobremaneira a violência repressiva da ditadura, e, também, os aspectos morais de natureza sexual.

O filme demorou um mês para ser liberado. Eles queriam cortar a tortura do final, todos os palavrões, um papo do Altair Lima com o José Wilker. Estavam querendo cortar coisa pra burro. Finalmente acabou tendo um corte só, naquela primeira cena de sexo entre o Walmor e a Zezé. Não passaram: um nu do Walmor, uma cena nos lençóis e uma conversa de travesseiro entre eles³²².

³²⁰ ROSENSTONE, Robert. A. *Inventando la verdade...* op.cit.

³²¹ No pós-1964, a liberdade de expressão foi suprimida, sob o respaldo da Lei de Segurança Nacional, tornando-se uma prática que variou, tanto no que diz respeito à sua sistematicidade, quanto à sua intensidade. Caracterizou-se como mecanismo de controle social composto por duas dimensões intrínsecas, 1) o regime militar (des)autorizava os assuntos veiculados, por meio de listas de proibições emitidas pelo Ministério de Justiça; 2) sugere-se como alguns temas deveriam ser tratados. Ao regulamentar e institucionalizar a censura, os governos militares preocupavam-se em “velar” as ações censórias, no intuito de não comprometer a imagem do governo por seu aspecto proibitivo; MARTINS, William de Souza Nunes. As múltiplas formas de censura... op.cit.; PINTO, Leonor Souza. O cinema brasileiro...op.cit.; SELIGMAN, Flávia. Organização...op.cit.

³²² Cinema. *Revista Fatos e Fotos Gente*, 31 out. 1976, p.13.

Considera-se de fundo político a preocupação dos censores com a cena de tortura do negro quilombola Teodoro, pelas forças do Estado, sob supervisão direta do governador Visconde de Barbacena, pois poderia ser entendida como um endosso crítico às denúncias de tortura correntes no regime militar. Apesar disso, terminou liberada.

Os pareceres da Divisão de Censura e Diversões Públicas da Política Federal (DCDP/PF) indicam o predomínio dos aspectos morais na análise censora do filme. A única cena de corte recomendada foi a referida por Cacá Diegues. Contudo, onze falas – das personagens Xica da Silva e Sargento Mor – com expressões populares, termos chulos e palavrões deveriam ser suprimidas³²³.

Apesar das restrições, o filme terminou liberado para a faixa etária de 18 anos, constando os selos de *Boa Qualidade* e *Livre para Exportação*. Algumas observações do DCDP sobre o filme se destacam, como o entendimento, na avaliação de uma censora, de que o filme não apresentava apelo erótico.

Filme histórico, retratando acontecimentos da época do Brasil colônia, ressaltando as riquezas resultantes da extração de ouro e pedras preciosas. Chica da Silva, personagem lendário, é mostrada em toda sua extensão humana e sua nudez surge de um modo natural e simples, sem nenhuma exibição erótica³²⁴.

Ou a qualificação elogiosa do filme quanto aos seus aspectos artístico e fotográfico, realizada por Carlos Rodrigues, que parece ter se impressionado, sobremaneira, com a locação de Diamantina.

Raramente temos oportunidade de examinar filme nacional com a categoria desta “Xica da Silva”, tanto pelo guião cinematográfico, desempenho dos artistas e principalmente as filmagens da cidade de Diamantina, que guarda ainda todas as características do Brasil Colonial. Feito – com especial prazer – este registro sobre o filme, cuja liberação evidentemente terá que ser na faixa etária máxima, deverá

³²³ Parecer 4594/76, assinado por Cleusa Maria Ferreira Barros, em 20 de agosto de 1976. DCDP/PF. Arquivo Nacional/Distrito Federal – Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/arquivo/0050034C00801.html>> Acesso em: 22 mar. 2013.

³²⁴ Parecer 4045/76, assinado por Maria Helena Medeiros, em 15 de julho 1976. DCDP/PF. Arquivo Nacional/Distrito Federal – Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/arquivo/0050034C00101.html>> Acesso em: 22 mar. 2013.

sofre apenas um corte e eliminação de trilha sonora conforme se segue³²⁵.

Cacá Diegues não se abalou diante das sugestões de cortes e solicitou a revisão do parecer. Essa possibilidade reitera comentário anteriormente realizado sobre os espaços de negociação existentes entre o cineasta e Estado, apesar do momento ditatorial e natureza coercitiva do órgão censor. Infelizmente, o documento está incompleto e não foi possível localizar a resposta oficial à solicitação – embora o filme revele o sucesso nas reivindicações. Ainda assim, é interessante perceber os argumentos usados pelos produtores, destacando a qualidade técnica do filme e a pertinência dos termos por uma questão cultural.

Considerando o elevado nível técnico e artístico e o trabalho verdadeiramente artesanal realizados com o filme *Xica da Silva*, grande vencedor do último Festival de Brasília de Cinema Brasileiro e, sem dúvida, uma das mais sérias tendências de afastar o cinema nacional das chamadas “porno-chanchadas”, o que só trará benefícios ao espectador, e à indústria cinematográfica nacional, vimos mui respeitosamente, com o intuito de manter a integridade da obra, solicitar a V.Sa. que reconsidere o corte determinado no segundo rolo do filme.

Solicita ainda que seja reconsiderada a determinação de supressão das expressões “MERDA” e “BUNDA” que são colocadas sem intuito de deboche ou pornografia, jamais gratuitamente, e que, desse modo, a nosso ver, não tem sentido obsceno mas cômico. Também a expressão “FILHA DA PUTA” é colocada com um sentido tragicômico e acreditamos que seja a única expressão genuinamente brasileira cabível no momento e na situação em que é proferida³²⁶.

Apesar dos contratempos técnicos e com a censura, a ampla pesquisa que fundamentou a cenografia, os figurinos e o roteiro, somada à linguagem cinematográfica pontuada pela comédia e alegoria carnavalesca, colaborou para o filme se tornar um grande sucesso de público. Logo nas primeiras semanas, o valor de arrecadação cobria

³²⁵ Parecer 4587/76, assinada por Carlos Rodrigues, em 20 de agosto de 1976. DCDP/PF. Arquivo Nacional/Distrito Federal – Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/arquivo/0050034C00601.html>> Acesso em: 22 mar. 2013.

³²⁶ Solicitação ao diretor da DCDP (documento incompleto), em 31 ago. de 1976; DCDP/PF. Arquivo Nacional/Distrito Federal – Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/arquivo/0050034C01101.html>> Acesso em: 22 mar. 2013.

seus custos. Na capital mineira, onde se desenvolve a trama, o governo do Estado uniu-se à Embrafilme e ao produtor Jarbas Barbosa para divulgá-lo nos jornais, convidando os mineiros a assistirem³²⁷. Uma semana após a estreia, numa quarta-feira de cinzas, já havia rendido mais de Cr\$700.000,00, assim, “[...] tudo indica que conseguirá facilmente superar todos os outros lançamentos anteriores do cinema nacional em toda a história cinematográfica de Belo Horizonte”³²⁸. Em balanço divulgado pela Embrafilme sobre as bilheterias de 1977, *Xica da Silva* arrecadou 12 milhões de cruzeiros, figurando entre os sete filmes com renda superior a 10 milhões de cruzeiros³²⁹.

2.3.2. *Chico Rei*

O programa filmes históricos, lançado pela Embrafilme em 1977, recebeu dois projetos para financiamento com a história de Chico Rei. Em julho, a N.T.M.³³⁰ inscreveu esse título e mais outras três propostas: *Maria Quitéria, mulher soldado*; *Castro Alves: gondoleiro do amor*; e *O Império de Sinhá Brabá*³³¹ – todos recusados.

Destaca-se, aqui, a proposição de dois temas diretamente influenciados pelos romances históricos de Agripa Vasconcelos, elogiosamente apresentado “[...] como dono de uma pena magistral por demonstrar uma faceta até então desconhecida do povo brasileiro: a força do homem negro, diante da potência latifundiária do homem

³²⁷ *Diário da Tarde*, 23 fev. 1977, p.13.

³²⁸ *Xica da Silva* já deu 700mil. *Estado de Minas*, Coluna Registro Cultural, 3 mar. 1977, 2ª seção, p.3.

³²⁹ A relação dos filmes nacionais em ordem decrescente por arrecadação (em milhões) no ano de 1977: *Dona Flor e seus dois maridos* (62); *Os Trapalhões no planalto dos macacos* (31); *Jecão... um fofoqueiro no céu* (21); *O Menino da porteira* (20); *Xica da Silva* (12); *Gente fina é outra coisa* (12); *O Seminarista* (11); Nosso cinema: custos e lucros. *Jornal da Tarde*, 10 jan. 1979, p.24.

³³⁰ Produtora de Nelson Teixeira Mendes, empresário que na década de 1960 e 70 passou a investir em cinema realizando, sobretudo, filmes populares ligados a temáticas rurais, suspense e alguns títulos de pornochanchada; cf.: MIRANDA, Luís Felipe. MENDES, Nelson Teixeira. In.: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. (Orgs). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. 2.ed. São Paulo: Ed. SENAC, 2004, p.374.

³³¹ Memorando nº 64/77 – DAPRO à cinemateca Brasileira/SP. Conforme visto, *Sinhá Brabá* é outro título de Agripa Vasconcelos, que integra a *Saga no País das Geraís*.

branco”³³². Contudo, ao autor é atribuída uma abordagem do herói negro no limite do anacronismo, já que Chico Rei é tomado como exemplo da “[...] luta em prol da liberdade de toda sua gente [e isso] é o que de mais dignificante se pode perceber num país que, embora escravagista, permite aos seus homens o direito à luta”³³³.

No projeto da N.T.M., identifica-se uma linha ideológica de conflito de classes a partir das relações escravocratas, mas com explícita referência ao presente político do país, então às voltas com a luta pela redemocratização. O projeto prossegue com uma sinopse confusa, romântica e com equívocos históricos.

Agripa consegue mostrar Chico Rei como um rebelde de valor, mas também é patenteado aos senhores feudais uma visão mais simpática de onde se pode perceber que se os homens são ruins, são movidos por forças exteriores, e que lhes sendo dado o direito de ser bom, esse homem saberá sê-lo. Assim fica a questão que se impõe nessa história que foi real, portanto digna de conhecimento público mais amplo: Chico Rei foi um herói ou covarde? Não quer a possível fita mostrar isto, mas sim documentar os fatos³³⁴.

Como se percebe, apesar de destacar Chico Rei como modelo de resistência, há um receio da produtora em explicitar esse objetivo no filme. Como subterfúgio, recorre ao potencial divulgador do conhecimento histórico existente no filme como justificativa do projeto. A previsão de custos também reitera as imprecisões e dubiedades da sinopse e justificativa, afirmando que “[...] dentro de um esquema racional, as despesas poderão ser atendidas satisfatoriamente com a quantia estipulada pela Embrafilme”³³⁵. Diante da fragilidade do projeto, não é de surpreender sua negação pela empresa.

Diferente da proposta da N.T.M., percebe-se no projeto da StopFilm, representada por Jorge Bodansky³³⁶, maior zelo, afinal o

³³² Ofício n. 129/77 – Departamento Comercial/Projetos Especial, em 5 de julho de 1977. Fundo: Ancine/Embrafilme, série 110.1/00454, Cinemateca Brasileira/SP.

³³³ Ibidem.

³³⁴ Ibidem.

³³⁵ Ibidem.

³³⁶ Jorge Bodansky era um nome conhecido no meio cinematográfico, tendo participado como fotógrafo de várias produções. Em 1974, dirigiu *Iracema, uma transa amazônica* que, embora o filme só tenha sido liberado no Brasil em 1981, obteve grande repercussão por meio de festivais. Sua estadia na Alemanha, onde estudou fotografia, favoreceu contatos na área televisiva e cinematográfica,

documento foi entregue em mãos ao presidente da Embrafilme, Roberto Farias, em 30 de junho de 1977. A proposta era realizar um filme e uma série televisiva. A justificativa reiterava o papel emblemático do protagonista que,

[...] como figura histórica, Chico Rei engloba uma parte importante da história nacional, abrangendo o período que convencionou chamar de ciclo do ouro, com a incipiente cultura nacional, a integração das raças, o sincretismo religioso, danças, folclore, música e costumes que depois viriam a constituir a base da cultura brasileira³³⁷.

A boa perspectiva comercial do projeto também foi usada pela produtora como justificativa, caso o mesmo fosse aprovado. Segundo Jorge Bodansky, a StopFilm se colocava apta a finalizar negócios de distribuição e comercialização no exterior, já tendo, inclusive, realizado sondagens reais de colocação do filme/seriado no mercado internacional.

Conforme proposição inicial, uma série televisa com 13 episódios seria rodada, decorrendo desse material um longa metragem. Caso aprovado, o procedimento padrão da Embrafilme para séries exigia a confecção de um episódio-piloto a fim de ratificar o financiamento. Nesse sentido, o orçamento apresentado pela StopFilm era detalhado, indicando as etapas de execução de pesquisa, considerando que “[...] enquanto os pesquisadores, o historiador e o fotógrafo estiverem realizando os respectivos levantamentos de campo, o roteirista irá catalogando o material e esboçando o roteiro, sob a coordenação do diretor de produção e o controle da produtora”³³⁸.

Percebe-se que elementos destacados pela política da Embrafilme como importantes signos da cultura nacional, como a

estabelecendo parcerias com produtores alemães como Wolf Gauer, com quem produziu *Iracema*... A parceria foi reeditada no projeto *Chico Rei*. Dessa vez Bodansky, como representante da StopFilm, intermediou a participação da produtora alemã Provobis. Para biografia do fotógrafo, cineasta e produtor; cf.: MATTOS, Carlos Alberto. *Jorge Bodanzky: o homem com a câmera*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura - Fundação Padre Anchieta, 2006.; HEFFNER, Hernani; MIRANDA, Luís Felipe. BODANSKY, Jorge. In.: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. (Orgs). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. 2.ed. São Paulo: Ed. SENAC, 2004, p.59-61.

³³⁷ *Projeto Chico Rei*, encaminhado a DAPRO. Fundo: Ancine/Embrafilme, série 110.1/00412, Cinemateca Brasileira/SP.

³³⁸ *Ibidem*.

religiosidade e a festividade, eram considerados pelos produtores como trunfos para o sucesso do filme. A presença de um historiador compor a equipe de pesquisadores revela a preocupação em adequar as representações ao contexto histórico, prestando-se, portanto, também à função educativa. Todavia, sua autonomia estava subordinada ao diretor e à produtora. De fato, não se sabe se o papel do historiador seria mesmo respeitado, pois a produtora intencionava

[...] realizar um filme histórico de ação e aventura, com suficientes atrativos para o mercado exibidor mundial. Pretende-se colocar nos episódios informação suficiente para retratar os fatos históricos relacionados com a figura de Chico Rei, sem que com isto venha a ser prejudicada uma linguagem cinematográfica capaz de despertar as atenções do grande público³³⁹.

A produtora contratou Mário Prata como roteirista. A sinopse dos 13 episódios que comporiam a série foi encaminhada ao DAPRO, em 16 de agosto. O documento revela que a cronologia à história do Brasil seria parcial e se caracterizava por elevada liberdade poética na adaptação, abordando fatos e personagens históricos, muitas vezes, descontextualizados. O conhecimento histórico circulante sobre Chico Rei foi respeitado: sua origem e realeza africanas, a escravidão e a libertação do cativo. Entretanto, ao associar Chico Rei ao grupo da Inconfidência Mineira, perpassando por elementos que envolviam “[...] a cultura (Aleijadinho, etc.), o folclore (congadas, etc.) e a religião (cultos africanos, etc.)”³⁴⁰, reconhece-se a preocupação dos produtores em adequar aquilo que entendiam como “[...] suficientes atrativos para o mercado exibidor mundial”³⁴¹.

A Embrafilme deu o aval para que se fizesse um piloto. No contrato firmado em novembro de 1977, a StopFilm aparece como

³³⁹ *Projeto Chico Rei*, encaminhado ao DAPRO. Fundo: Ancine/Embrafilme, série 110.1/00412, Cinemateca Brasileira/SP.

³⁴⁰ Ibidem.

³⁴¹ Conforme projeto, a série apresentaria os seguintes capítulos: 1º) África; 2º) No navio negreiro; 3º) Marcha para o distrito do Ouro; 4º) Chegada e Revolução em Ouro Preto; 5º) Leilão; 6º) Mina e senzala; 7º) Quilombo; 8º) Gonzaga; 9º) Terror; 10º) Alforria; 11º) Riqueza; 12º) Dia dos Reis Magos; 13º) Ilusão. Fundo: Ancine/Embrafilme, série 110.1/00474, Cinemateca Brasileira/SP.

produtor, enquanto a Embrafilme como coprodutor e distribuidor³⁴². Um adendo a esse contrato foi assinado em 27 de agosto de 1978, quando a StopFilm assumiu sua associação com a Provobis, representante de um grupo televisivo alemão, ligado a Igreja Católica e com experiência em séries televisivas, muitas delas com fim educativo³⁴³.

Nesse momento, os produtores convidaram Walter Lima Júnior para assumir a direção do projeto. Quase uma década depois do lançamento do filme em festivais, o cineasta relembrou assim seu primeiro contato com o projeto.

Chico Rei tinha sido muito diferente do que me fora oferecido até então, alheio a todo o esquema que eu havia vivido até ali. Fui procurado por uma produção estrangeira, da TV alemã, e convidado para fazer esse filme: me deram o roteiro para eu ler, era uma série de TV escrita por um autor de novela chamado Mário Prata. Eu não conhecia o trabalho dele. Li, gostei de muitas coisas, mas não concordei com muitas outras que ele pôs no roteiro, principalmente com a liberdade que ele tomava com personagens muito emblemáticos de nossa História. No meu entender, aquilo era uma espécie de “samba do crioulo doido”. Ele misturava Chico Rei com Tiradentes, fazia uma bagunça. Achei uma maluquice, estava mexendo com o inconsciente nacional. Então propus aos alemães mudar a história, tirar tudo aquilo, que aí eu faria o filme, e reescrevi o roteiro³⁴⁴.

O diretor considerava o excesso de adaptações e liberdades históricas no roteiro-piloto um problema grave, pois implicava perverter parte da memória nacional. Percebe-se seu entendimento da relação entre cinema e história e a mediação do conhecimento histórico, exigindo, portanto, que o trabalho de direção fosse realizado com cuidados redobrados e respeito a uma produção especializada.

Ao reescrever o roteiro, procurou suprimir os excessos. Contudo, manteve boa parte da estrutura original. Em entrevista concedida para esta pesquisa, Walter Lima Jr. recordou a *dramaturgia meio barata* inicialmente proposta por Mário Prata, salientou que é um apaixonado por História e que, para além do Chico Rei, percebeu a possibilidade

³⁴² Contrato de co-produção e distribuição de filme cinematográfico de série, assinado em 10 de novembro de 1977. Fundo: Ancine/Embrafilme, série 110.1/00474, Cinemateca Brasileira/SP.

³⁴³ A tradução juramentada deste documento data de 12 de abril de 1979. Fundo: Ancine/Embrafilme, série 110.1/00474, Cinemateca Brasileira/SP.

³⁴⁴ LIMA JÚNIOR, Walter. Conversando sobre cinema: *Revista Quadro a Quadro*, v.1, n.1, p.23-26, ago. 1994. p.26.

de abordar a dinâmica do escravismo, do tráfico às relações sociais³⁴⁵. Quando perguntado sobre o pré-conhecimento do tema, ressaltou que não era novidade, sendo as festas de congada e o desfile dos Acadêmicos do Salgueiro (1964) seus primeiros contatos, embora frisasse que todo esse conhecimento estava inscrito na tradição oral. Por isso, ao se debruçar sobre o projeto, começou pela leitura de biografias romanceadas e

[...] começou a trabalhar no roteiro fixado muito na ideia de que o tráfico de escravos era o tema central e que a questão da liberdade era, vamos dizer assim, um tema subjacente a tudo isso que vai desembocar no Chico Rei, que tem um truque para conseguir essa liberdade. Evidente que, dentro de um processo de dramaturgia, você use de recursos que estão à mão. Que ao mesmo tempo crie uma progressão dramática. Como contar/recontar essa história, com os elementos de História que eu tenho, usando, às vezes, recursos de ficção, para juntar uma coisa com a outra? Foi o que eu fiz. Eu saí um pouco do Agripa Vasconcelos, fui bater na Cecília Meirelles. Ouvi muita gente contar histórias do Chico Rei... Versões, as mais desbaratadas, o que me deixou totalmente solto³⁴⁶.

No contexto de lançamento do filme, Walter Lima Jr. reiterou em entrevistas sua consciência da profícua relação cinema-história. O diretor percebia não apenas uso do filme como fonte histórica, como também reconhecia que novos discursos históricos podiam ser escritos a partir da película, num exemplo de construção da história pública. O filme ajuda a estabelecer diálogos com outros campos do conhecimento. Exemplifica esse processo a apresentação da história de Chico Rei e sua relevância, não só para se entender o passado, mas, fundamentalmente, seu papel político pensado no *tempo presente* da produção do filme.

Trata-se de um folhetim em torno de uma das mais densas figuras da história do negro no Brasil. Uma história muito esquecida, não tão celebrada quanto Zumbi ou Chica da Silva. Creio que Chico rei é mais denso e politicamente mais consequente³⁴⁷.

³⁴⁵ Entrevista de Walter Lima Júnior ao autor da tese, em 13 de junho de 2013.

³⁴⁶ Ibidem.

³⁴⁷ AZEREDO, Ely. Chico Rei, o mito negro. *O Globo*, 2º Caderno, 23 ago. 1987, p.1.

Contudo, a história do filme *Chico Rei* foi bastante tumultuada, recheada de contratempos que colocaram em risco a própria conclusão do empreendimento, como pode ser compreendido pela reconstrução sintética dos principais acontecimentos desse imbróglio. Desde a aprovação do projeto, desentendimentos entre os produtores e a Embrafilme começaram a acontecer, sobretudo quanto ao descumprimento de prazos. Como a verba liberada para o filme se destinava para o piloto da série, os produtores alemães reivindicavam alterar o roteiro. Nesse sentido, Mário Prata queixava-se que “[...] os alemães tinham sua própria visão dos fatos (interessava-lhes somente o aspecto exótico) e começaram a fazer uma série de objeções e exigências entre as quais uma participação maior da Embrafilme”³⁴⁸.

A relação se deteriorava, até que, em fevereiro de 1980, as filmagens que aconteciam em Ouro Preto foram interrompidas com a saída da produtora Provobis, que alegava descumprimento do orçamento original. A interrupção gerou desconforto entre os atores e muitos prestadores de serviços na cidade mineira procuraram a polícia para garantir seu pagamento, bem como por pessoas que emprestaram objetos antigos para compor os cenários.

Além das questões financeiras, é possível perceber as divergências entre o filme idealizado pelo diretor e a produção. Os argumentos usados pela Provobis para deixar o projeto e tentar montar o filme por conta própria, na Alemanha, eram o prazo e o orçamento extrapolados. Walter Lima contra-argumentava que “[...] por exigência do roteiro, havíamos transferido as filmagens para Ouro Preto, onde, como em Parati (locação original), também chove muito. Além disso, a produção era muito desorganizada. Tudo isso gerou o atraso”³⁴⁹.

Durante esse período, houve grande indisposição dos ouro-pretanos com toda a equipe, pois com a suspensão dos pagamentos os comerciantes começaram a cortar os créditos em bares e hotéis. O diretor reuniu todos.

³⁴⁸ TRÊS cineastas reivindicam seus direitos. *O Estado de São Paulo*, 4 mar. 1980, p.17.

³⁴⁹ CUNHA, Wilson. A difícil luta de Chico Rei & Uma bela vitória. *Jornal do Brasil*, Caderno B, p.4, 27 ago. 1987.

Decidimos permanecer refém na cidade. Até eles pagarem. Então, eu tinha que fazer alguma coisa. Eu tinha algum negativo que tinha sobrado, que a gente guardou escondido dos alemães, que foram embora... E aí, todos os dias eu fazia um plano. Pelo menos pra manter a equipe viva³⁵⁰.

Mesmo com a falta de recursos e de técnicos, já que alguns abandonaram Ouro Preto após a suspensão dos pagamentos, soluções foram encontradas para dar prosseguimento ao filme. Exemplifica esse empenho a montagem do quilombo criado na cachoeira das Andorinhas. Aquele cenário foi realizado graças ao esforço físico de parte do elenco de figurantes, que carregou pedras e madeira no trabalho. Para Walter Lima, o comprometimento do elenco principal com o projeto, o fato de boa parte dos figurantes serem os mesmos que atuaram nas tomadas de Parati e a disputa contra os alemães criaram uma cumplicidade única em sua trajetória cinematográfica.

Nenhum outro elenco de filme que eu tenha feito teve o mesmo comportamento que o *Chico Rei*. Eu calculo que eu tive uma certa sorte com isso. O fato de eu ter um elenco negro e estar falando de uma coisa briosa para o negro! Uma coisa que fala de trabalho, de inteligência... de astúcia! Em que ele não é caricaturado só pelo fato dele ser negro. Isso despertou no elenco uma atração muito grande por esse imaginário. Então, eles foram extremamente cúmplices. Eu levei muito tempo para acabar o filme. E nunca eu deixei de ter um deles me dando força. Nunca. Ou era um telefonema “e aí, como é que está?”, “e aí, saiu?”. Encontrava na rua e fazia festa. Era uma coisa muito rica. O filme foi contaminado. Eles foram contaminados pelo filme e eles devolveram para o filme³⁵¹.

Apesar dos problemas financeiros para concluir o filme e o escândalo decorrente do calote dado nos comerciantes da cidade que acolhera a equipe, a maior gravidade consistia no risco de ver todas as latas de filmes serem enviadas ao exterior, ao que Walter Lima Júnior acusava a Provobis de “pirataria internacional”³⁵². O diretor recorda que várias foram as tentativas dos alemães para adquirir os negativos dos filmes, como induzir um funcionário que prestou serviço à produção a acionar a justiça para leiloá-los e, assim, obter seu pagamento. Walter Lima diz que ficou sabendo do leilão dias antes, por meio do amigo e

³⁵⁰ Entrevista de Walter Lima Júnior ao autor da tese, em 13 de junho de 2013.

³⁵¹ Ibidem.

³⁵² LIMA JÚNIOR, Walter. Conversando sobre cinema...op.cit., p.26.

cineasta Maurice Capovilla. Em sua narrativa, durante a entrevista, afirma que no tribunal só havia alemães, prontos para dar um lance pelo valor do negativo virgem, e nesse momento objetou.

Mas não é isso não. O valor não é esse. O valor é muito maior. Isso é um negativo impresso. Tem o valor da produção que tá contido no negativo. Falei: “Isso aí não saiu para nós por menos do que dois milhões e meio de dólares. Vocês estão me levando por duzentos mil!”. Aí eles tomaram um susto. E falei: “Depois não tem só eles a cobrar, tem a cidade de Ouro Preto, que cobra isso... Tem vários membros da equipe”³⁵³

A justiça foi, então, acionada e o diretor conseguiu impedir o leilão dos negativos e que os mesmos saíssem do país. Além do argumento de que se tratava de um trabalho já realizado, portanto acrescido de valor, Walter Lima confessa ter usado como artimanha a cobrança pela sua participação na reescrita do roteiro, já que não havia recebido por esse serviço – não previsto no orçamento inicial. Mesmo assim, a pressão da Provobis era intensa e delineava situações dramáticas, pois

[...] estava pipocando dívida de filme. Com filha pequena; ela tinha acabado de nascer. Barra pesada! O cara me leva no Luxor Hotel, aqui em Ouro Preto. Me ofereceram vinho: eu falei “não! Eu não bebo. Eu vou trabalhar amanhã de manhã”. Aí de novo: aquela mesma encenação de descobrir a fraqueza do outro. De repente, ele botou “o cheque” do que eu cobrava na mesa. O que eu dizia era o valor do meu trabalho: botei lá em cima, uns vinte mil dólares. Ele botou o cheque dos vinte mil dólares e conversou com o cheque aqui na mesa, sabe? Tão sutil quanto um elefante [risos]. E eu duro, olhando praquela merda [risos] ali, dizendo não! Não! Não! Saí dali, e quando eu cheguei em casa falei isso para minha mulher [muda a voz, imitando a esposa]: “você é maluco!”. Não dá! Eu não vou jogar fora, assim, todos os meus dias de trabalho. Eu nunca mais vou saber fazer. Porque a gente aprende na vida de várias maneiras e essa é uma maneira de aprender também a não fazer. Eu não vou nessa, mas foi chocante aquilo”³⁵⁴.

Estava garantida a permanência do filme no país, mas concluí-lo era a outra parte do problema. Depois de muitas negociações³⁵⁵, a Embrafilme socorreu a produção, financiando também a montagem e

³⁵³ Entrevista de Walter Lima Júnior ao autor da tese, em 13 de junho de 2013.

³⁵⁴ Ibidem.

³⁵⁵ “Fiquei cinco anos num verdadeiro calvário, lustrando banco da Embrafilme. Todo dia de manhã eu ia lá, ficava na espera de resolver essa tragédia – isso foi em 1979 (sic), calcule, o filme só foi concluído em 1985”; LIMA JÚNIOR, Walter. Conversando sobre cinema... op.cit., p.26.

sonorização. Walter Lima Jr. se associou a Paulo César Ferreira, que terminou produzindo boa parte do filme, inclusive sanando as pendências deixadas em Ouro Preto. A montagem contou com a colaboração de Mauro Carneiro. Entretanto, o processo foi desgastante e lento, como se depreende da cobertura da imprensa a *première*.

Havia um material que davam 48 horas de filme, a partir das quais gerou o copião de 17 horas – de onde se tiraria o resultado final de 115 minutos. [...] Em agosto de 1985, no Hotel Meridien, Rio, era a primeira sessão privada e, em dezembro daquele ano, Chico Rei estava no Festival de Havana. Em outubro de 1986, abria, com sucesso, o XIX Festival de Brasília, rolando também no II Rio-Cine. Hoje, finalmente, estreia no Rio³⁵⁶.

Nesse interim, Walter Lima Jr. viajou para Hamburgo, sede da Provobis, aonde assistiu, na mesa de edição, à série que os produtores alemães montaram com o copião do filme. O seriado, que foi exibido na televisão, tinha muito mais material e incluía histórias paralelas de personagens que não constam no filme nacional. Para o diretor, a série alemã até fazia sentido, mas, para fechar o longa-metragem, faltavam pontos da história que estavam no Brasil, especialmente sequências referentes ao protagonista³⁵⁷.

O extenso número de horas a ser editada proporcionou alguns contratempos na montagem, especialmente aquelas filmagens realizadas durante a ruptura com os produtores, pois a escassez de recursos levou improvisações, como trabalhar com closes em momentos que a natureza épica do filme solicitava uma panorâmica³⁵⁸.

Mesmo depois de concluído, o filme demorou dois anos para estrear no circuito comercial. Até então, circulava entre festivais nacionais e internacionais. Por outro lado, a montagem foi identificada como o maior problema, pois o farto material decorrente do projeto

³⁵⁶ CUNHA, Wilson. *A difícil...* op.cit., p.4.

³⁵⁷ Conforme Walter Lima Júnior, o roteiro televisivo tinha o desenvolvimento de personagens paralelos à história de Chico Rei que não constam do seu longa metragem, como a filha do Major Seixas, que teve um romance com um mulato. Segundo o diretor, “eles [alemães] montaram o que puderam montar. Fazia sentido. Eu vi a série toda lá, na mesa de edição. Quando vi aquilo, me deu até um alívio. Falei assim: “Pô! O filme existe!”. Não era uma lucubração da minha cabeça que já estou há cinco anos, há quatro anos com essa história”; Entrevista de Walter Lima Júnior ao autor da tese, em 13 de junho de 2013.

³⁵⁸ Ibidem.

original, que era uma minissérie, precisou ser condensado em cerca de duas horas para o longa metragem³⁵⁹.

O contexto político de seu lançamento era o da transição para a democracia. Com a distensão política, a censura não interferiu no filme, liberando-o sem restrição etária para o cinema. Para a televisão classificava-o para maiores de 16 anos e exibição após às 20 horas. Como avaliação geral, os censores observavam “cenas de recrutamento, transporte, castigos e insultos aos negros, enforcamento, tortura de brancos e negros por ordem do governador e violência sexual”³⁶⁰, mas sem gravidade. Esse parecer foi ratificado pela autoridade superior, que anotou, a mão, no documento, que estava

[...] de acordo, uma vez que as cenas de violência são isentas de detalhes e, algumas vezes, apenas insinuadas. Sugerimos que sejam acrescentadas nos certificados as chancelas: “Boa Qualidade” e “Livre para Exportação”, conforme preceitua a legislação vigente³⁶¹.

Embora liberado pela censura, o contexto de transição política terminou por afetar a saúde financeira da Embrafilme. Como resultado, a distribuição de *Chico Rei* foi restrita. Isso fez com que o filme ficasse pouco tempo em circuito e em poucas praças. Sua estreia em Belo Horizonte se deu em apenas uma sala, e não foi possível constatar o mesmo incentivo estatal que *Xica da Silva* recebeu.

No campo da publicidade, chama a atenção o cartaz de divulgação do filme veiculado nos jornais mineiros, pois o texto parece associar o filme com temática histórica a uma ópera. Ao mesmo tempo, reforça um sentimento de identidade local ao destacar a participação de Milton Nascimento na trilha sonora – desconsiderando o grupo Vissungo e Naná Vasconelos como núcleos criadores.

³⁵⁹ RACZ, Georges. Chico Rei: um grito de esperança e liberdade. *Revista Visão*, 26 ago. 1987, p.22.

³⁶⁰ Parecer nº 171/87, DCDP/PF, assinado por Telma C. Lino, Marisa F. Barros, Joana S. Passos, em 19 de janeiro de 1987. Arquivo Nacional/Distrito Federal - Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/arquivo/0260166C00301.html>> Acesso em: 22 mar. 2013.

³⁶¹ Parecer do DCDP à Consideração superior, DCDP/PF, assinado por Vilma Helena S. Domingo, em 30 de janeiro de 1987. Arquivo Nacional/Distrito Federal - Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/arquivo/0260166C00401.html>> Acesso em: 22 mar. 2013.

Narrando o itinerário do Chico Rei, um escravo africano que consegue passar a condição de dono de uma mina e se libertar na opressiva Vila Rica (Ouro Preto), no Brasil Colonial do século XVIII. *Chico Rei* não é um mero filme de ópera, mas sim um drama contundente que clama pela liberdade em todos os sentidos. É um filme rico em imagens, que marca completamente, completando com a música composta e cantada por Milton Nascimento³⁶².

À parte os transtornos que enfrentou com os produtores estrangeiros e coprodutores nacionais e a dificuldade em levar seu filme ao cinema, destaca-se a relevância de *Chico Rei* como objeto de análise para a relação cinema-história-educação. Mesmo sendo uma lenda, pois inexistem evidências documentais sobre a pessoa Galanga/Chico Rei, o diretor demonstrou preocupação com o papel educativo do cinema ao trabalhar o passado escravista nacional. Uma preocupação que corroborava o projeto implantado pela Embrafilme de incentivar produções ligadas à história. Havia uma demanda reprimida nesse campo e os cineastas brasileiros poderiam preenchê-la, conforme se infere pela divulgação do projeto de filmar a lenda de Chico Rei: “história belíssima que certamente motivará a aceitação do público nacional e estrangeiro, cioso das coisas históricas do Brasil como principal líder do 3º mundo”³⁶³.

Ao pesquisarem, direta ou indiretamente, os múltiplos registros de seus personagens-títulos para a produção de seus filmes, Cacá Diegues e Walter Lima Jr. viabilizaram a circularidade do conhecimento histórico. Mesmo sem serem historiadores – tampouco almejam em sê-lo – suas narrativas fílmicas delineiam narrativas históricas. Nesse sentido, problematizar esse processo torna-se relevante. Para tanto, deve-se analisar as representações e significados decorrentes dessas narrativas a partir da estrutura interna do filme articuladas às demais representações históricas sobre o objeto fílmico.

³⁶² ESTREIAS. *Estado de Minas*, 2ª seção, 1 set. 1987, p.5.

³⁶³ XICO Rei. *Última Hora*, p.12, 27 abr. 1979.

3. XICA DA SILVA E CHICO REI: ANÁLISE FÍLMICA

3.1. Imaginários de liberdade e resistência

Os diretores de *Xica da Silva* e *Chico Rei* qualificaram seus filmes com a expressão *liberdade*. Em entrevistas à época do lançamento, Cacá Diegues reiterou diversas vezes que procurou lançar sobre o passado colonial e escravista do país um olhar bem ao espírito carnavalesco e irreverente, aos quais é frequentemente associado o brasileiro³⁶⁴. Walter Lima Júnior também pontuou que procurava compreender, por meio de *Chico Rei*, a luta pela liberdade, entendendo-o como referência heroica dessa batalha, ao ponto de subtítular seu trabalho como um *filme sobre a liberdade*.

Os cineastas abordaram o passado colonial para melhor compreender o momento presente do Brasil; a história de um povo em constante luta pela liberdade e dignidade. Conforme recuperado nas narrativas sobre os ex-escravos títulos dos filmes, é possível perceber que a poesia de Cecília Meireles, a literatura de Agripa Vasconcelos e os enredos carnavalescos dos Acadêmicos do Salgueiro também o fizeram nessa mesma chave interpretativa.

Na década de 1950, quando lançou *Romanceiro da Inconfidência*, ao inserir em sua narrativa dois personagens alheios à Inconfidência Mineira, a poetisa promoveu a identificação de personagens históricos marginalizados. A mesma qualificação é constatada nos romances de Vasconcelos, quando Chica da Silva e Chico Rei se tornaram protagonistas da coleção para uma história mineira a partir da personalização, porém distante do patriarcado local. As figuras de Chica e de Chico (ainda que uma lenda) representam o popular e seu poder, já que subordinados pela opressão das relações escravistas

³⁶⁴ Para o imaginário desse *jeito brasileiro carnavalesco*; cf.: MATTA, Roberto da. *Carnavais...* op.cit.

conseguiram sua liberdade de forma triunfal, hiperbólica, como a linguagem carnavalesca. Em meados do século XX, constata-se a preocupação em reinterpretar a história brasileira, com destaque para o papel do popular como agente histórico. Nesse cenário, a dinâmica da sociedade da América Portuguesa, dada sua composição hierárquica e política bem definida (livres *versus* escravo; branco *versus* negro; europeu *versus* nativo), se tornou um fértil terreno para promover a revisão histórica.

Sobre o período colonial brasileiro, de modo geral, identifica-se um longo predomínio de análises sob o viés da dominação portuguesa, estabelecendo um cenário de exploração asfixiante para o desenvolvimento. A opressão portuguesa se fazia não apenas pelo intervencionismo político e econômico, usurpando a riqueza natural do país, carreada para o enriquecimento dos reinos europeus. Mas, também na esfera social o torniquete colonial se impunha aos colonos por meio dos costumes e subjugação dos povos, massacrados como os indígenas, ou condicionados a exploração do trabalho escravo de africanos e seus descendentes³⁶⁵.

Ressalta-se o pioneirismo da abordagem de Gilberto Freyre, especialmente em *Casa grande e senzala*, ao repensar o lugar de sujeitos para a população negra e pobre do período colonial, mesmo com os limites reconhecidos e críticas ao seu trabalho, conforme visto. Na década de 1960, prosseguiram-se trabalhos com nuances revisionistas sobre a abordagem polarizada entre dominantes e dominados. O didático *pacto colonial* passou a ser abordado de modo a problematizar as relações entre colonos e europeus³⁶⁶. Todavia, foi a partir da década de 1980/90 que renovações na produção historiográfica lançaram luzes de maior alcance para entender o Brasil como parte integrante da dinâmica política e econômica na chamada

³⁶⁵ Conforme visto, a abordagem elogiosa de Vanhagen sobre o papel da colonização portuguesa para a civilização brasileira tem na análise marxista seu extremo oposto. Autores como Caio Prado Júnior, Florestan Fernandes e Jacob Gorender enfatizaram em seus trabalhos a natureza autoritária na relação Portugal-Brasil.

³⁶⁶ HOLANDA, Sérgio Buarque de. (Org.). *História geral da civilização brasileira: a época colonial*: 4.ed. Rio de Janeiro: Difel, 1977 (Tomo 1, v. 1 e 2).

idade moderna (séculos XVI-XVIII). Sob esse ângulo, residentes na colônia (sobremaneira integrantes da elite econômica e política) encontravam espaço para estabelecer negociações em defesa de seus interesses, ainda que, em uma dimensão macro, fosse limitada a autonomia da colônia – já que integrava o império português³⁶⁷. Não obstante o predomínio dessa perspectiva nos programas de pós-graduações em História desde o século XXI, ainda é corrente em diversos espaços da sociedade brasileira – como na imprensa, em materiais escolares e nas próprias instituições universitárias – a visão polarizada entre colonizador-colonizado.

Embora os títulos fílmicos em análise tenham sido produzidos no momento em que teses acadêmicas sobre a escravidão iniciavam esse processo de renovação historiográfica, seus diretores não conseguiram dialogar diretamente com os resultados das novas pesquisas a tempo de concluírem a edição dos filmes. Walter Lima Jr., por exemplo, finalizou *Chico Rei* somente em 1985, porém manteve relacionada como referências de consulta sobre a escravidão obras ligadas ao pensamento marxista.

A tradição popular, a poesia, a literatura, o carnaval e o cinema, portanto, se apropriaram de *Chica da Silva* e *Chico Rei* como baluartes da resistência, da perseverança, da astúcia e da vitória de oprimidos em busca da liberdade. O contexto da escravidão certamente favorece esse tipo de abordagem por apresentar uma situação extrema de definição da condição social: ou livre ou cativo, na qual valores morais, como justiça, são problematizados à luz dos acontecimentos históricos.

Entretanto, como esses valores universais são representados em *Xica da Silva* e *Chico Rei*? Em ambos os filmes, nos planos de abertura, a questão da liberdade e do seu cerceamento é apresentada e, logo, o espectador a reconhecerá como tônica por toda a película.

³⁶⁷ Para produções que refletem essa mudança interpretativa; cf.: FRAGOSO, João; BICALHO, Maria Fernanda Baptista; GOUVEA, Maria de Fatima; *O antigo regime nos trópicos: a dinâmica imperial portuguesa (séculos XVI-XVIII)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001; FURTADO, Júnia Ferreira. (Org). *Diálogos oceânicos: Minas Gerais e as novas abordagens para uma história do império ultramarino português*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001; BICALHO, Maria Fernanda Baptista; SOUZA, Laura de Mello; FURTADO, Júnia Ferreira. *O governo dos povos*. São Paulo: Alameda, 2009;

Em *Chico Rei*, as sequências iniciais apresentam a corrida de três negros acorrentados em fuga, intercaladas a letreiros sobre a história da escravidão, que culmina com a ruptura dos ferros e a chegada a um quilombo. Suas expressões refletem a alegria em se tornarem livres e dispensam qualquer diálogo entre os fugitivos. A mesma questão está presente nas primeiras sequências de *Xica da Silva*. Após tocarem uma peça musical, em meio a um descampado, músicos andarilhos estabelecem um diálogo com o (ainda anônimo) contratador dos diamantes. Alheios ao fato de estarem diante de uma autoridade portuguesa, os músicos pontuam denúncias ao sistema colonial, acusando os administradores da Coroa de explorarem a riqueza local à custa de arbitrariedades e corrupção, enquanto os moradores permaneciam na pobreza.

A partir dessas aberturas, propõe-se reconhecer o tratamento da temática da liberdade em dois vetores, que se interagem, tanto no filme de Lima Júnior, quanto de Cacá Diegues. O primeiro vetor está diretamente ligado ao tema do escravismo, no qual a luta pela liberdade é o fio condutor. Enquanto o segundo se volta para a liberdade no campo administrativo, da autonomia política – nesse sentido, favorece o exercício da meta-história cinematográfica (conforme será analisado no subitem 3.2).

A complexa relação inerente ao escravismo levou o diretor de *Chico Rei* a procurar as origens desse sistema. Quando o já mencionado *griot* quilombola assume a função de narrador, a sequência é cortada para um plano de uma construção em que se destaca uma cruz ao alto. A legenda *África, meados do século XVIII* localiza o espectador, enquanto um movimento de câmera lento e descendente revela o pátio onde negros e negras de todas as idades estão amontoados, acorrentados e desorientados, sendo vistoriados por mercadores de escravos e observados por padres impassíveis ao caos estabelecido. Trata-se de um depósito onde negros recém-capturados no interior do continente eram negociados e mantidos em quarentena até seu embarque para serem vendidos no Brasil (*frame* 8). Nesse cenário, o representante do mercado anuncia a outros comerciantes

que havia negros conhecedores de mineração e, também, que nobres haviam sido capturados: trata-se do rei Galanga e sua família. Um padre espanhol transita entre os desafortunados prisioneiros e asperge água benta sobre todos ao realizar um batismo compulsório, bradando seus novos nomes cristãos: Maria! Francisco!



Frame 8 – Plano do pátio de africanos recém-escravizados (Chico Rei, 1985)

A emotividade perdura na sequência: a câmera revela uma praia para onde os escravos são levados. Severamente vigiados por capatazes armados e montados a cavalo, os cativos em correntes são embarcados. A dramaticidade se eleva quando um negro tenta fugir, mas é prontamente cercado e laçado pelos feitores.

No navio negreiro, reconhece-se a imagem canônica do tumbeiro como referência para as representações ali desenvolvidas. Os negros escravizados estão encarcerados nos porões escuros, abafados e sem espaços, os africanos sofrem os abusos da tripulação. Durante uma tempestade, o capitão não hesita em mandar lançar ao mar um grupo

de mulheres para estabilizar o navio, optando por perder 20 peças, mas preservar a vaca.

Na cabine de um integrante da tripulação, uma africana está apartada dos demais. O português lhe obriga a colocar uma peruca, empoa seu rosto deixando-o branco e tenta estuprá-la. À luta física da mulher contra seu algoz, segue um corte que traz o padre espanhol, o mesmo que batizou os negros em África, batendo e entrando à cabine do capitão do navio. Enquanto eles conversam, o *som em off* tem gritos indicando que o estupro na cabine vizinha se concretizava.

Observa-se que, em *Xica da Silva* há, também, uma sequência em que a negra tem seu rosto empoado. Contudo, os significados dos planos de Cacá Diegues e de Walter Lima Júnior têm sentidos diferentes. Chica da Silva é quem se maquia com o intuito de integrar a sociedade branca, ainda que ironicamente. Já em *Chico Rei* a negra é violentamente travestida de branca e luta para manter sua identidade, estabelecendo o conflito de negação à submissão (*frames 9 e 10*).



Frame 9 – Plano em que a mulher resiste ao embranquecimento forçado (*Chico Rei*, 1985)



Frame 10 – Primeiro plano de Chica da Silva com o rosto maquiado de branco durante jantar com o governador (Xica da Silva, 1976)

A sequência que representa o aprisionamento de africanos, seu embarque, transporte e chegada ao Brasil constitui uma parte específica do filme, consumindo cerca de um quinto da película (aproximadamente os 20 minutos iniciais). É o momento de maior ação da trama, sendo sua dinâmica narrativa muito próxima da então praticada pela linguagem da televisão – recorda-se que o projeto original incluía uma série televisiva. Para Walter Lima Júnior, essa sequência (cuja influência do romance de Agripa Vasconcelos e da iconografia oitocentista é notória, embora o diretor tenha ressaltado que procurou se afastar da narrativa do literato³⁶⁸) “[...] inicial do filme, até a chegada deles [negros] à cidade de Ouro Preto, até a venda dos escravos, é uma das melhores coisas que eu fiz no cinema”³⁶⁹.

A avaliação positiva do cineasta em relação ao seu trabalho em *Chico Rei* deve-se à questão estética inata à narrativa cinematográfica

³⁶⁸ Entrevista de Walter Lima Júnior ao autor da tese, em 13 de junho de 2013.

³⁶⁹ Ibidem.

alcançada. Contudo, também, ao entendimento de que conseguiu representar o tráfico de escravos e problematizá-lo. Um procedimento em consonância com as propostas correntes de História Pública no Brasil. Esses planos iniciais sugerem a perda da identidade dos prisioneiros condicionados à mercadoria.

Ao mesmo tempo, o diretor procurou revelar a complexidade dos negócios escravocratas. Em tom de denúncia, elenca os atores sociais envolvidos no infame comércio humano: mercadores diretamente ligados ao aprisionamento e transporte dos cativos; negociantes luso-brasileiros como sócios-investidores do tráfico; o Estado português que gerenciava todo o processo por meio de leis e lucrava com impostos cobrados sobre a atividade; e a Igreja Católica que avalizava moralmente a situação ao reconhecer legítima a submissão de um ser humano como propriedade de outro³⁷⁰.

Como resultado, a direção de Walter Lima Júnior produziu um filme cuja abordagem da escravidão *versus* liberdade foi estabelecida por uma dramaticidade intensa. Por outro lado, ao optar pelo gênero carnavalesco, Cacá Diegues trabalhou a temática por meio de estereótipos, fazendo de *Xica da Silva* uma comédia. A opção pelo riso³⁷¹, contudo, não minimiza o valor de seu filme como meio para a educação histórica, pois a reflexão decorrente desse recurso de linguagem é potencializada pelo viés didático com que temas históricos são apresentados.

³⁷⁰ Conforme assinalado, algumas referências bibliográficas que sustentaram a abordagem sobre as relações escravistas e o tráfico de escravos foram citadas ao final de *Chico Rei*. Em específico para o aprisionamento de cativos no continente e seu transporte marítimo, cf.: GORENDER, Jacob. *O escravismo...* op.cit.; VASCONCELOS, Agripa. *Chico Rei*. Op.cit. Pesquisas mais recentes sobre a temática têm ampliado análises acerca do sistema escravocrata; cf.: ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *O trato dos viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul Séculos XVI e XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000; RODRIGUES, Jaime. *De costa a costa: escravos, marinheiros e intermediários do tráfico negreiro de Angola ao Rio de Janeiro (1780-1860)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

³⁷¹ Para uma abordagem sobre o riso e seu impacto no imaginário social; cf.: SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

Não obstante a representação extremada da comédia, uma sutileza pode ser percebida na abordagem da liberdade no filme. Durante as sequências em que os personagens são apresentados, enquanto aguardam a chegada do contratador dos diamantes ao arraial do Tejuco, a câmera de Cacá Diegues filma por plano geral uma igreja, onde um escravo com uma gargalheira cumpre castigo. O plano compõe a jornada de João Fernandes rumo ao povoado. Ocorre que, nas sequências finais, quando o contratador é levado preso para o reino e Chica da Silva desesperada corre até o lago onde estava ancorado seu navio, o mesmo escravo é novamente focado, ainda com os ferros de castigo e no adro da mesma igreja.

Parece razoável considerar essas sequências para além de planos de transição. Elas funcionam como marcos temporais da narrativa fílmica: demarcam a chegada e a partida de João Fernandes; conseqüentemente, o prestígio e a derrocada de Chica da Silva. É possível, portanto, entender essas inserções como uma crítica à realidade do escravismo que permanecia inalterada, mesmo que alguns escravos tenham conseguido obter sua liberdade e reposicionamento social. Delimitado por esse recorte simbólico-temporal, o diretor abordou, no decorrer da sua narrativa, outras nuances da relação escravista naquela sociedade, quase sempre marcadas por ironias, deboche e inversões.

Conforme salientado, a questão da liberdade para os escravos perpassa ambas as películas, que ora a aborda de maneira mais poética, ora didática e explicativa (essa perspectiva receberá maior atenção no item 3.3). Nesse sentido, sobressaem dois campos de representação acerca do imaginário de liberdade e resistência: o quilombo e a alforria.

3.1.1. Quilombo: da resistência clássica à integração

A história do escravo que se negava à submissão e fugia para viver em liberdade com outros negros fugitivos encontra, no líder palmarino Zumbi, a principal referência como memória da luta pela

liberdade. A história do Quilombo de Palmares circulava no imaginário social brasileiro graças a variadas construções narrativas³⁷². Esse processo se deu de modo semelhante ao ocorrido com Chica da Silva e Chico Rei: pela tradição popular; pela literatura, com destaque para os cordeis; por enredo carnavalesco – coincidentemente, coube também aos Acadêmicos do Salgueiro fazer o desfile *Quilombo dos Palmares*, com o qual conquistou seu primeiro título, em 1960; e até mesmo em registros cinematográficos³⁷³. Contudo, uma relevante diferença entre o líder quilombola e os ex-escravos de Minas Gerais existe quanto à sua circulação como conhecimento histórico. A história de Palmares e de Zumbi também estava presente no âmbito escolar como exemplo da resistência escrava mais duradoura do Brasil colonial, enquanto os negros mineiros não tinham essa presença na educação oficial.

A historiografia corrente no período de produção dos filmes, tanto aquela produzida segundo parâmetros do materialismo histórico quanto a realizada sob um âmbito mais cultural, reconheciam no quilombo a principal forma de resistência escrava. A relevância do tema figura em *Chico Rei* já no início do filme, pois é o espaço onde os negros fugitivos das sequências iniciais encontram refúgio. Depois de romperem os grilhões, eles atingem um elevado e a câmera passa a filmar vários negros construindo paliçadas e muros de pedra. Uma música percussiva é tocada efusivamente por dois negros, enquanto

³⁷² Destaca-se que, a partir da década de 1950, a leitura corrente sobre Zumbi o associa à resistência como exemplo para os oprimidos em busca por justiça social. Para uma análise sobre construções narrativas a respeito de Zumbi em perspectivas históricas distintas: colônia; Brasil independente; e o Zumbi dos oprimidos; FRANÇA, Jean Marcel Carvalho; FERREIRA, Ricardo Alexandre. *Três vezes Zumbi: a construção de um herói brasileiro*. São Paulo: Três Estrelas, 2012.

³⁷³ Cf.: ZUMBI DOS PALMARES. CHERQUES, Sanin. 1963, 23 min. Conforme acervo da Cinemateca, em 1977, o produtor desse curta metragem, Moysés Weltman, inscreveu o projeto, na condição de diretor, na categoria de Filmes Históricos da Embrafilme, tendo sido reprovado. Sem obter financiamento, infere-se que o diretor não o concluiu, pois uma observação indica que o filme está desaparecido.

O tema também recebeu atenção do diretor de *Xica da Silva*, que fez um filme sobre o substituto de Zumbi como líder palmarino; GANGA ZUMBA. DIEGUES, Cacá. Copacabana Filmes. 1964, 120 min. O diretor voltou ao tema de Palmares duas décadas depois, reeditando a parceria bem-sucedida de *Xica...* com o roteirista João Felício dos Santos; QUILOMBO DOS PALMARES. DIEGUES, Cacá. Embrafilme. 1984, 127 min; <<http://www.cinemateca.gov.br/>> Acesso em: 25 nov. 2013.

um terceiro homem dança freneticamente uma coreografia. O regozijo dos fugitivos que alcançaram a sonhada liberdade cede espaço para a figura de um quilombola, que observa seus companheiros e mira o horizonte, assumindo a função de narrador da história de Chico Rei. O quilombo é assim apresentado ao espectador (*frame 11*).



Frame 11 – Plano de quilombolas fortificando e vigiando quilombo (Chico Rei, 1985)

Outra importante passagem do filme se desenvolve nesse cenário. O som do berimbau anuncia o retorno da câmera à comunidade negra. Dentro da cabana, Kindere continua a desempenhar seu papel de guardião da memória negra ao narrar histórias da travessia marítima a que foram forçados a fazer, destacando a separação das mulheres e filhos. As sentinelas quilombolas interceptam e conduzem Muzinga, filho de Chico Rei e em fuga do seu proprietário – o cruel capitão-do-mato Paranhos –, e o padre espanhol, cuja crise de consciência o levou a também buscar refúgio, acompanhando o negro na busca do quilombo.

A presença do clérigo branco perturba os aquilombados. Muzinga tenta interceder a seu favor, sugerindo que o padre poderia ensiná-los a ler e escrever. Mas a ideia é rechaçada pelo líder quilombola que diz não haver serventia para eles a letra dos brancos. Autorizado a permanecer apenas para descansar, o padre passa a registrar os acontecimentos – assim como fizera no navio negreiro. Seu diário o recoloca na posição de narrador secundário. Suas observações descrevem o modo de vida no quilombo, caracterizando aquele espaço como uma recriação dos modos africanos, em que imperavam a liberdade e solidariedade tribais. Planos representando momentos cotidianos são alternados, enquanto uma música percussiva permite o foco para uma dança de capoeira.

As descrições das representações dirigidas por Walter Lima Júnior para a dinâmica do quilombo trazem alguns elementos que reiteram o conhecimento sobre o tema circulante, na década de 1970. Na realidade, tais representações reforçam estereótipos aos quais o negro é frequentemente associado, quase como uma marca identitária. Como exemplo do uso de imagens canônicas nesse sentido, citam-se a música percussiva e as danças de capoeira que apresentam o quilombo ao espectador. Ainda que de modo inconsciente, cria-se a ideia de que um grupo negro não está fidedignamente representado se não houver batuque e danças acrobáticas. Associar o cotidiano dos negros, sobretudo quando relacionados à escravidão e ao continente africano, a modos de vida rudimentares é outra percepção que perdura como herança do discurso civilizatório europeu escravocrata.

A ideia do quilombo como espaço onde o negro recriava hábitos próprios da sociedade africana, especialmente ligados à natureza, também aparece em Cacá Diegues. Sob sua direção retoma-se a representação do quilombola como ameaça à ordem social vigente, cuja construção é perceptível desde a documentação produzida entre autoridades dos séculos XVIII e XIX, preocupadas em coibir as fugas escravas³⁷⁴. Contudo, mesmo à margem social, esse grupo é dignificado

³⁷⁴ Cf.: CARNEIRO, Edison. *O Quilombo dos Palmares*. 2.ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1958; REIS, João José; GOMES, Flávio dos Santos. (Org).

na narrativa fílmica, sobretudo quando confrontado aos administradores portugueses. Essa valorização do elemento oprimido na história também é reconhecida na abordagem dos quilombolas por Walter Lima Júnior, em *Chico Rei*.

Nas sequências iniciais, logo após tocar com músicos andarilhos, o contratador é surpreendido por um grupo de negros. Assim como ocorre na apresentação do quilombo em *Chico Rei*, uma trilha sonora percussiva, com destaque para a cuíca, cria a tensão do encontro. A câmera filma a silhueta do líder negro em cima de uma rocha, transmitindo a sensação de poder. Aos saltos e armado, ele desce e é reconhecido como Teodoro, famoso contraventor na região diamantina. O líder apresenta aos comparsas uma mostra do cascalho minerado clandestinamente, como bons indícios de haver muitos diamantes no local. Teodoro, então, se volta ao contratador, com quem estabelece um diálogo questionando a aptidão de João Fernandes para o negócio: “Vossa excelência já viu algum diamante na sua vida, senhor contratador? Fora do pescoço das senhoras de Lisboa, é claro!”. Prossegue, ironicamente, deslegitimando o monopólio imposto pela Coroa Portuguesa para extrair as valiosas pedras ao afirmar que os diamantes “brotam em cascalhos iguais a esse. E, para isso, não precisam da autorização do rei de Portugal. Como eu não preciso dela para ir buscá-los”.

Acuado, o contratador ainda perde sua montaria, pois o fora da lei a requisita porque o seu cavalo havia quebrado a perna. Apesar da tensão, acentuada pelo berimbau em ritmo de capoeira, Teodoro se apresenta sereno, com um sorriso irônico, no controle da situação. Essa sequência revela o poder paralelo dos quilombolas à administração oficial e representa uma das muitas inversões sociais e de poder que caracterizam a relação entre os negros e a elite tejuicana em *Xica da Silva*.

No decorrer do filme, quando o contratador percebe que suas tentativas para demover o governador de investigar sua administração não surtem efeito, sua amásia decide intervir. Sozinha, vai à procura de Teodoro em seu esconderijo. O caminho é difícil, cheio de obstáculos e animais como aranhas e insetos – imagens que reiteram o quilombo como um local de perigo. Sem perceber, Chica é observada por vigias, que alertam sua presença tocando tambores, cujo som passa a preencher o plano geral aberto no qual muitos negros (homens, mulheres, velhos e crianças) são representados em várias atividades (*frame 12*). Teodoro está sentado no topo de uma pedra, tal qual um rei tribal em seu trono da natureza, vestido com uma pele de animal.



Frame 12 – Plano geral do quilombo de Teodoro (Xica da Silva, 1976)

Chica propõe que ele ajude o contratador, organizando seus homens, para expulsar o governador e sua tropa do Tejuco. O líder quilombola desce até sua mulher, que embala o filho do casal, e diz se importar pouco com os administradores portugueses, mas que poderia ajudar porque João Fernandes permitia que ele atuasse sem maiores

repressões. Estabelecidas as condições, Chica revira os olhos, treme o corpo e diz que está lhe *dando uma zoeira* – quadro marcante no filme e que assinala a deixa para a protagonista se entregar à volúpia que tanto enlouquecia os homens. Agarra-se, então, a Teodoro e deitam-se na própria pedra, à frente dos quilombolas, que assistem impassíveis.

As descrições acima permitem atribuir às representações de quilombo estabelecidas por Cacá Diegues ainda mais radicais quanto ao reforço da ideia desse espaço como ameaça à ordem social, política e econômica da sociedade branca. O quilombola, encarnado em Teodoro, está à margem e, ainda assim, tem poder e se sobrepõe à maior autoridade do Tejuco: o contratador. Contraposto à autoridade, sua dignidade é exemplificada em várias situações: ao encontrar João Fernandes exercitando música, demove seus comparsas de assassiná-lo; manda devolver o cavalo que havia tomado emprestado ao contratador; aceita o pedido feito por Chica para ajudá-lo. Dignidade não correspondida por João Fernandes que, ao ser informado por Chica onde Teodoro se escondia, decide denunciá-lo para demonstrar ao governador sua lealdade à Coroa. Ou seja, enquanto o homem negro representa a lealdade, o branco se presta à traição.

Ainda assim, a representação do quilombo como espaço de natureza selvagem, no qual os escravos fujões viviam em meio a animais peçonhentos e sem pudores, ao ponto de assistirem seu líder copulando com Chica, sugere a violência e a incivilidade como característica desse grupo social. Elementos dessa leitura alimentaram contestações ao diretor, acusado de representar o negro sob o olhar colonizador³⁷⁵.

Retornando ao quilombo representado em *Chico Rei*, no momento em que a voz do padre narra suas impressões sobre o grupo, um novo plano é aberto com a chegada de um emissário negro e integrante da Irmandade do Rosário. Sua missão era convencer Muzinga a retornar para Vila Rica. Um acalorado debate sobre a liberdade é estabelecido.

³⁷⁵ Aspectos dessa crítica realizada a Cacá Diegues serão discutidos no capítulo 4 – Reverberações de *Xica da Silva* e *Chico Rei*, item 4.1. Repercussão: debates pela imprensa.

O irmão do Rosário questiona se de fato era livre quem vivia em fuga, já que o quilombola poderia ser recapturado a qualquer momento por um capitão-do-mato. Muzinga, como porta voz dos companheiros de quilombo, afirma que a liberdade dos negros ia além de usar correntes e argolas. Tratava-se, para eles, de uma liberdade interna. Por isso, desconsideravam a alforria, pois uma vez obtida o negro deveria conviver dentro das regras da sociedade branca. Mantendo essa posição, o filho de Galanga permanece no quilombo, enquanto o emissário e o padre retornam para Vila Rica.

Como se constata, ambos os diretores representaram o quilombo como local da liberdade, embora estereótipos tenham sido reforçados, como a associação dos negros à capoeira, sempre sonorizadas por percussão que sugere tensão. A percepção do quilombo como expressão máxima da luta contra a condição escrava predominava na produção histórica³⁷⁶ e chegava até ao ensino básico de História, especialmente pela memória em torno da história de Zumbi de Palmares.

Em determinados momentos, os filmes de Cacá Diegues e Walter Lima Júnior se aproximam de uma interpretação mais radical sobre o quilombo, entendendo-o como ação contra-aculturativa dos negros. Essa visão considerava a existência do quilombo como tentativa de se criar uma comunidade em que os valores culturais negros e africanos fossem reestabelecidos, sem a influência branca³⁷⁷. Essa possibilidade interpretativa é mais explícita em *Chico Rei*, quando o padre exalta o

³⁷⁶ De modo geral, essa interpretação ligada à tradição marxista compreende as fugas como expressão da luta de classes, portanto, inerentes ao hierárquico sistema escravocrata. É certo que, por essa linha de raciocínio, a reificação (ou coisificação) do escravo se torna um ponto paradoxal na tese, já que, para fugir, o negro teria que adquirir consciência de sua individualidade. Não obstante esse senão analítico, valiosos trabalhos foram produzidos com o intuito de explicar a escravidão brasileira e as formas de resistência. Além das referências já citadas para o tema; cf.: COSTA, Emília Viotti da. *Da senzala a colônia*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1966. Vale destacar, ainda, os trabalhos de autores que publicaram os resultados de suas pesquisas no início da década de 1980; cf.: MOURA, Clóvis. *Os quilombos e a rebelião negra*. São Paulo: Brasiliense, 1981; GUIMARÃES, Carlos Magno. *A negação da ordem escravista: quilombos em Minas Gerais no séc. XVIII*. 1983. Dissertação (mestrado em Ciência Política) – Universidade Federal de Minas Gerais, Departamento de Ciência Política, 1983.

³⁷⁷ Dentre autores referenciais para essa interpretação, destaca-se; cf.: CARNEIRO, Edison. *O Quilombo dos Palmares...* op.cit.

modo africano e solidário que imperava na convivência entre os negros do quilombo, aproximando aquele grupo ao mito do bom selvagem³⁷⁸.

Apesar de o aquilombamento não chegar a ameaçar o sistema escravocrata, pois dependia da ação individual do cativo, sendo quase sempre pontual, a existência do quilombo se inscrevia no imaginário social como um risco à ordem social, política e econômica. A força simbólica do quilombo tendeu a se acentuar após a independência do Haiti, quando se criou, entre a elite colonial branca, o temor da *haitinização* (receio de uma rebelião generalizada dos negros contra os senhores), perdurando por todo o lento processo legislativo que restringia a prática escravista no Brasil, até culminar na abolição, em 1888. Assim,

[...] se não figuravam como ameaça efetiva à escravidão, eles [os quilombos] passariam a representar uma ameaça simbólica importante, povoando o pesadelo de senhores e funcionários coloniais, além de conseguir fustigar com insistência desconcertante o regime escravista³⁷⁹.

Ressalta-se que, em meados da década de 1970, novas hipóteses sobre o papel do quilombo na sociedade escravista começaram a fundamentar pesquisas que se desenvolveriam nos anos seguintes. A principal proposição era entender o quilombo de modo integrado ao cotidiano social. A possibilidade da fuga, assim como a esperança da alforria, aliviava a tensão na relação entre senhor-escravo, e poderia minimizar uma rebelião generalizada³⁸⁰. Isso não significa que o quilombo fosse desejado ou tolerado pelos senhores, afinal sua existência implicava transtornos locais: fuga de mão de obra, desestruturação da cadeia produtiva e de serviços, aumento de assaltos para abastecimento dos quilombolas.

³⁷⁸ Cf.: ROUSSEAU, Jean Jacques. *Emílio* (ou da educação). 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

³⁷⁹ REIS, João José; GOMES, Flávio dos Santos. (Org). *Liberdade por um fio...* op.cit., p.18.

³⁸⁰ Emblemático nesse sentido foi a tese de doutorado realizada por Kátia Mattoso na França, em 1979, posteriormente lançada em livro; cf.: MATTOSO, Kátia M. de Queirós. *Ser escravo no Brasil*. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 2001; RAMOS, Donald. O quilombo e o sistema escravista em Minas Gerais do século XVIII. In: REIS, João José; GOMES, Flávio dos Santos. (Org). *Liberdade por um fio...* op.cit.

A discussão empreendida entre o negro forro e Muzinga a respeito da liberdade revela os difíceis caminhos para se tentar romper com a condição de escravo. Acredita-se que o espectador de *Chico Rei* – a partir da ponderação do ex-escravo de que a constante fuga limitava a liberdade e da contraposição crítica de Muzinga de que a alforria funcionava como cooptação pela sociedade branca – possa ficar sensibilizado para o problema da experiência em ser livre com plenitude.

3.1.2. Alforria: a liberdade dentro das regras

A alforria é o outro campo profícuo para se analisar essa questão. A carta jurídica podia ser obtida por concessão unilateral do senhor (afetividade; reconhecimento; compaixão; recompensa) ou negociada (coartação)³⁸¹. Tanto Cacá Diegues, quanto Walter Lima Júnior exploraram em seus filmes as nuances da obtenção da liberdade por esse instrumento legal.

Os diretores foram didáticos ao explicar como se dava esse procedimento. Em *Xica da Silva*, por exemplo, o esclarecimento ocorre no início do filme. Depois do já analisado encontro do contratador com os músicos e o grupo de Teodoro, ele ruma para o arraial do Tejuco – momento em que os letreiros indicam os atores do filme. A câmera corta para o pátio de uma casa, onde a negra Chica da Silva debulha milho. O jovem José Rolim, filho do proprietário da escrava, a interpela galhofeiramente e, após persegui-la, entram em um porão. A câmera permanece focando a porta com o interior escuro, de onde sussurros sugerem uma relação sexual. A nova sequência traz Chica em primeiro plano, com um lenço azul à cabeça e seios nus. Ela pergunta ao jovem se ele já acabou? Com aparência exausta, José tenta manter a escrava

³⁸¹ A coartação era o estabelecimento pelo senhor do preço que o escravo deveria pagar, em um determinado prazo de anos, para obter sua liberdade; SOUZA, Laura de Mello e. Coartação: problemática e episódios referentes a Minas Gerais no século XVIII. In: SILVA, Maria Beatriz Nizza da. (Org). *Brasil: colonização e escravidão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

com ele e diz que queria presenteá-la. Com olhar expressivo, a cativa diz que queria “[...] um vestido e sapato branco. Roupa de gente!”. José retruca dizendo que ela só pensava em futilidades. À porta, o jovem a chama e diz que “[...] quando seu pai morresse, ele a herdaria e, então, lhe concederia a alforria. Mas, se o *velho* demorasse a morrer, ele a compraria pelo dinheiro pedido”; ao que a escrava sorri graciosamente.

Toda a sequência, além de apresentar a protagonista e expor o tom da narrativa ao destacar a volúpia de Chica e seu poder de sedução sobre os homens, o dilema da escravidão-liberdade é colocado. No caso, José a concederia por questões afetivas.

No decorrer do filme, durante um jantar na casa de Chica, que nessa altura já vive como amásia do contratador, outras duas situações interconectadas recolocam a alforria em discussão. O negro Cabeça, assessor de João Fernandes, interrompe o jantar para chamar seu senhor, que se dirige à varanda que circunda o pátio interno da casa. Do segundo andar, a autoridade reconhece o negro Teodoro, que o procurou para propor a compra de uma escrava pertencente a João Fernandes: Celeste, com quem tinha um caso e que estava grávida do quilombola. Estabelecido o negócio, Teodoro joga um saco com o dinheiro e diz que a diferença de valores deveria ser distribuída aos pobres.

Chica observou toda a conversa e se emocionou com a atitude do líder negro em se arriscar para comprar a liberdade de sua amada. Então, passa a cobrar que João Fernandes lhe concedesse a alforria. O contratador tenta dissuadi-la, explicando que ela já possuía tudo e que ele não se arriscaria em libertá-la, pois poderia perdê-la. A escrava insiste e argumenta que se ele realmente a amasse deveria correr o risco. Convencido, João Fernandes promete providenciar o documento na manhã seguinte. Eufórica, Chica seduz seu amante ali mesmo na varanda, alega a *zoeira* e se entregam a um amor nada silencioso, com o contratador gritando *isso não! Chica!* Os berros constroem os convidados do jantar, com exceção do padre, que elogia a comida enquanto se lambuza ao saborear uma suculenta manga.

Os planos seguintes têm as ruas do Tejuco como cenário. A câmera acompanha Chica da Silva, ricamente paramentada em um vestido amarelo e rendas brancas, acompanhada por uma comitiva de doze mucamas também luxuosamente vestidas. Com a carta de alforria em mãos, a ex-escrava percorre as ruas acuando a elite branca ao apresentar desaforadamente aos transeuntes o documento que a tornava livre (*frame 13*). A música-tema de Jorge Ben embala esse clímax da liberdade conquistada e legítima.



Frame 13 – Plano de Chica da Silva nas ruas do Tejuco com sua carta de alforria (Xica da Silva, 1976)

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

Se esse é o ponto alto da representação da ascensão da ex-escrava, a continuidade da sequência apresenta os limites à liberdade de Chica, que prossegue em sua efusiva caminhada até uma igreja, onde pessoas aguardam o início da missa. Do alto da torre, d.Hortência, esposa do intendente dos diamantes e desafeta declarada de Chica, protesta contra sua entrada. O padre alega que preferia não impedir, mas concorda que não poderia deixá-la entrar. Orgulhosa, a ex-escrava apresenta a carta de alforria e diz que preferia ser chamada de Francisca da Silva, pois agora era livre e súdita da Coroa Portuguesa. O padre a parabeniza, mas ainda objeta-lhe a entrada: o regulamento da irmandade religiosa, além de proibir cativos, exigia brancos sem mistura de sangue por pelo menos seis gerações. O religioso se volta para os fiéis, exortando-os a entrarem para iniciarem o ritual. O adro se esvazia. Uma das mucamas desce as escadas. O padre, então, cerra as portas da igreja. Desolada e furiosa, Chica desfere ofensas a todos (*frame 14*).



Frame 14 – Plano de Chica da Silva ao ser proibida de entrar na igreja (Xica da Silva, 1976)

A representação da euforia e o desolamento de Chica da Silva, devido à percepção de que a sua alforria encontrava restrições na sociedade escravocrata, problematizam o tema da liberdade. Mesmo sendo legalmente livre e amante de um dos homens mais poderosos do Império Português, Francisca da Silva tem sua liberdade limitada pelas regras sociais, como os interditos de uma irmandade religiosa que impede a entrada de pessoas negras em seu templo³⁸². A colocação do problema por Cacá Diegues vai ao encontro da crítica feita por Muzinga às imposições culturais da sociedade branca sobre a população negra.

Apesar de lançar mão do personagem de Muzinga para reconhecer e assinalar os limites da carta de alforria dada aos negros, Walter Lima Júnior constrói sua narrativa fílmica na perspectiva da liberdade negociada. Por esse procedimento, o diretor reitera o conhecimento existente e circulante sobre Chico Rei, que se caracteriza por conseguir alforriar seus companheiros.

Em Vila Rica, o major Seixas arremata Galanga/Chico em um leilão. Em sua propriedade, Seixas conduz seu novo escravo à Mina da Encardideira. O local é escuro, iluminado por candeias que realçam um dourado nas rochas. Apesar da pouca luminosidade, veem-se outros escravos minerando. Ao abrir as algemas, diz para Galanga esquecer seu nome africano, devendo ser conhecido como Francisco. Um escravo próximo parece ter reconhecido Galanga. Chico a tudo observa e recebe a promessa de liberdade caso encontre uma grande quantidade de ouro, ao que retruca, estabelecendo um diálogo politizado e crítico:

Chico Rei – Eu só posso ser livre se meu povo for livre. Eu sou rei.

Major Seixas (impaciente) – Não me amole seu Chico Rei! E comece a trabalhar. Para encontrar o ouro que eu estou devendo ao outro rei: o rei de Portugal.

Major Seixas (apoiado na parede e às gargalhadas) – Enquanto um rei me traz o ouro, o outro me leva tudo.

³⁸² Para as irmandades e religiosas e sua relação com a sociedade civil; cf.: BOSCHI, Caio Cesar. *Os leigos e o poder: irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais*. São Paulo: Ática, 1986. Para estudo das irmandades religiosas estabelecidas por negros; cf.: SCARANO, Julita. *Devoção e escravidão...* op.cit.; BORGES, Célia Maia. *Escravos e libertos nas irmandades do Rosário: devoção e solidariedade em Minas Gerais (séculos XVIII e XIX)*. Juiz de Fora: Editor UFJF, 2005.

Ao deixar a mina, Seixas ordenou que todos trabalhassem. Chico Rei junta-se aos demais cativos.

Novamente o cenário é a mina de ouro. A câmera se detém à entrada, mas logo conduz o espectador ao seu interior, em um mergulho lento. Uma ladainha se mistura ao som de marretadas e picaretadas. Naquela luminosidade opaca com relances de dourado, negros são filmados desbastando a rocha. Um escravo mais velho se escora na parede, pega um candeeiro e caminha lentamente, passa mal e cai. Chico Rei corre para ajudá-lo. Aos sussurros, o moribundo pede que lhe providenciasse um enterro bonito com o ouro que trazia escondido na cabeça: “[...] eu juntei pensando que pudesse ser livre”. Chico Rei ordena que soassem os tambores para indicar a morte do companheiro.

Outra sequência que também tem como cenário a Mina da Encardideira, apresenta Chico Rei em primeiro plano, marretando a rocha. Ao desferir um golpe, o chão se rompe e ele cai no buraco, praticamente em pé. Encoberto pela poeira, sua expressão revela um misto de susto e surpresa ao observar o espaço. O dourado predomina na iluminação e o *zoom* da câmera sugere que havia muito ouro ali. Simultaneamente, sobe a música de Santa Efigênia, na voz de Milton Nascimento, que funciona como legenda para o momento: *a santa revela o caminho do ouro no ventre da terra*. No escuro da galeria, uma figura feminina, negra, envolta em panos brancos, remete à aparição da Santa Efigênia, como que abençoando Chico Rei e o achado subterrâneo (*frame 15*).

Concomitantemente, na parte de cima da mina outros escravos procuram por Chico Rei para lhe informar que acharam um veio aurífero. Novo corte para o subterrâneo da mina, onde Chico Rei se recompõe da surpresa da sua descoberta. A câmera o acompanha em movimento ascendente que reforça a grandeza do achado ao filmar as paredes douradas. Novamente junto aos seus companheiros de cativeiro, o líder negro não conta da galeria subterrânea e disfarça seu contentamento ao vistoriar o veio encontrado pelos outros escravos, irradiantes com a perspectiva da liberdade.



Frame 15 – Plano da Santa Efigênia a indicar o ouro na galeria descoberta por Chico Rei (Chico Rei, 1985)

Nesse momento, a percepção da liberdade como valor atinge o clímax. Walter Lima Jr., o fez por meio de uma linguagem poética e emotiva, cuja construção foi elaborada desde o desmoronamento de parte da mina onde Chico Rei trabalhava e a visão de Santa Efigênia mostrando a galeria rica em ouro, até a incontida alegria dos escravos pela descoberta do veio aurífero que poderia garantir a concessão da alforria aos descobridores, como prometido pelo major Seixas. Por toda essa sequência, a música parece unificar os planos. O conjunto de emoções leva Chico Rei extravasar sua euforia, correndo em disparada pelos corredores escuros da Mina da Encardideira rumo à saída, de onde salta à luz com os braços ao alto e grita: *livres!* (*frame 16*).



Frame 16 – Primeiro plano de Chico Rei que grita por liberdade após achar ouro na mina (Chico Rei, 1985)

A alforria, contudo, demora a se concretizar, pois o major Seixas termina encarcerado sob acusação de traição ao desrespeitar publicamente o governador durante uma peça teatral. Somente depois de libertado, ordena que os escravos fossem chamados. Manco e cego de um olho, consequências das torturas na prisão, o major está na varanda da fazenda, deitado à rede, sendo abanado por uma cativa. Dita à sua mulher os termos da carta de alforria de Chico Rei que, assim como seus companheiros, não contém a emoção enquanto ouvem sua liberdade ser redigida. Ao assinar a carta, o major Seixas pronuncia uma frase emblemática: “Agora, você também é feitor”. (*frame 17*)



Frame 17 – Plano de Chico Rei recebendo a carta de alforria (*Chico Rei*, 1985)

Chico Rei continua a trabalhar na Encardideira, mantendo bom relacionamento com seu antigo proprietário. Ao comunicar-lhe, porém, que o veio tinha se esgotado, não confessa ao Seixas que havia descoberto uma grande quantidade de ouro em uma galeria subterrânea. Diante da crise financeira de Seixas, Chico Rei propõe sociedade à irmandade do Rosário para comprar a mina. Seu objetivo é usar o ouro para libertar os cativos. Feito o negócio, uma espécie de cooperativa se estabelece, com os negros trabalhando para adquirir a alforria dos demais.

Como consequência dessa inversão social, em que um negro se torna proprietário e reestabelece fortes laços de solidariedade em torno de sua autoridade, Chico Rei desperta inveja e raiva entre as autoridades do filme. Quando uma escandalosa fraude relativa à remessa de ouro para o reino é descoberta, o governador não hesita em acusar o rei negro de estar por trás da trama.

Em filmagem externa, em meio a um milharal, Muzinga e outros quilombolas visitam Chico Rei. O filho do líder negro diz que eles queriam saber se era mesmo verdade o que se falava sobre sua prosperidade. O pai explica que os negros que não trabalhavam na mina estavam no campo, arando, plantando e que a terra era boa. Um plano aberto revela soldados montados se aproximando. Chico Rei está em meio aos seus, que, com enxada, trabalham a terra. Em contracampo, os soldados chegam e procuram por Chico Rei, que se identifica e recebe a intimação para prestar esclarecimentos ao capitão Vasconcelos, autoridade militar. Ao perguntar o motivo, o soldado lhe diz que devia explicar onde havia escondido o ouro do rei. Ordena ao outro soldado para amarrá-lo. Escondidos entre a plantação, os quilombolas observam. Chico Rei é levado preso para a Vila, provocando tumulto entre os negros que ali estão (*frame 18*).



Frame 18 – Plano de Chico Rei preso, conduzido por militares (Chico Rei, 1985)

A dramaticidade presente na descrição desses planos assinala a ambiguidade em se obter a liberdade por meio da alforria. Muitos morreram enquanto tentavam acumular o pecúlio necessário para comprá-la. Tais planos fílmicos endossam, em grande medida, a leitura de que a esperança da alforria ajudava a manter a ordem entre os cativos, facilitando a dominação e aculturação – haja vista a percepção de Seixas de que o liberto se tornava apto a ser feitor de escravos. Um processo que, independentemente do estatuto de livre, mantinha a discriminação em função das raízes africanas, negras e escravas, como exemplifica a prisão arbitrária de Chico Rei, mesmo sendo um próspero minerador e agricultor.

Os diretores ressaltam, portanto, as dificuldades inerentes ao processo de alforria e suas limitações para a inserção do negro livre na sociedade, fazendo dessa tensão a força propulsora de suas narrativas cinematográficas. Walter Lima Júnior, não obstante, se posiciona favoravelmente à estratégia da conquista da alforria por ser legítima, evitar confrontos e violência³⁸³. Em seu filme, Chico Rei obteve sucesso em seu empreendimento: libertar seu povo do cativeiro. Mesmo que a sociedade branca lhe apresente interditos, como também sentiu na pele a *Chica de Diegues*, o negro alforriado não poderia ser reescravizado – ao contrário daquele que procurava pôr fim à escravidão pela fuga.

Nesse sentido, Walter Lima Júnior declarou compreender a história de Chico Rei distintamente das trajetórias da Chica da Silva e de Zumbi dos Palmares.

Chico Rei é um mito que não atinge a consciência nacional como zumbi dos palmares, que eu, particularmente, acho totalmente enganoso, já que passa um sentimento separatista e de derrota. Chico Rei, ao contrário, é um mito da conciliação, onde o negro usa o próprio sistema, tirando proveito dele e fazendo a sua liberdade³⁸⁴.

³⁸³ Não era incomum, contudo, que o senhor, mesmo tendo recebido o valor combinado pela coartação, se negasse a entregar a carta de alforria, alegando inclusive o não pagamento. Nesses casos, a chance para o cativo conseguir reverter a quebra de contrato era por um processo judicial, sendo a primeira dificuldade encontrar um tutor que o representasse junto à justiça; cf.: GRINBERG, Keila. *Liberata, a lei da ambiguidade: As ações de liberdade da Corte de Apelação do Rio de Janeiro no século XIX*. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1994.

³⁸⁴ BAZI, Sergio. Chico Rei, o “mito da conciliação”. *Correio Brasiliense*, p.32, 13 maio de 1988.

A incógnita sobre o destino de Chico Rei municia o cineasta para reiterar sua relevância no imaginário social a partir da estratégia de luta empreendida contra a escravidão. As palavras de Kindere, narrador inicial e que também fecha a história, são emblemáticas para essa valorização. Mesmo desconhecendo se o líder, após muito ter trabalhado para libertar os escravos, havia permanecido no Brasil ou retornado à África, assevera que Chico voltou a ser rei: “Rei de uma festa que conta a sua glória. Rei da Congada, que os negros do Brasil ainda hoje cantam e dançam”.

O corte da sequência traz a Igreja do Rosário (Ouro Preto), em cujo adro guardas de congada estão em festa. A câmera fechada foca Galanga/Chico devidamente paramentado como rei da festividade, observando os dançantes de sua corte (*frame 19*). O cântico de congada é substituído pela canção entoada por Milton Nascimento: *Chico Rei, Chico Rei! Quem é rei, sempre será!*



Frame 19 – Plano de Chico Rei como rei da congada, ladeado pela rainha e o chefe da irmandade do Rosário (*Chico Rei*, 1985)

Por meio das narrativas fílmicas, os cineastas perseguem o tema da liberdade e da resistência à opressão no contexto do escravismo. A partir dos elementos históricos, Cacá Diegues e Walter Lima Júnior problematizam a temática, as formas de se tornar livre e os limites da liberdade naquela sociedade. Seus filmes de gênero histórico, não apenas promovem a circularidade do saber a respeito de personagens – provavelmente desconhecidos para a maior parte do público desses trabalhos. Eles possibilitam ao espectador tomar contato reflexivo com o passado brasileiro graças à narrativa audiovisual construída, independentemente de predominar na tela a linguagem dramática, comédia, poética ou carnavalesca. Nesse sentido, os referidos títulos fílmicos agem como intermediários para uma história pública: divulgam, interpretam, problematizam o passado em uma construção narrativa histórica cinematográfica, viabilizada por meio do diálogo estabelecido com outras variadas fontes narrativas sobre o tema.

3.2. Ponte temporal: da ditadura à colônia

O ato cinematográfico é imbuído de intencionalidades, como já assinalou Marc Ferro ao desenvolver suas primeiras reflexões sobre a relação do cinema com a história. O autor indicou que o filme, não apenas representa o homem no tempo, mas termina por documentar o contexto em que foi realizado³⁸⁵; observação, aliás, extensiva às demais produções audiovisuais³⁸⁶.

A linguagem artística tem sido uma destacada cronista histórica. Artistas costumam atribuir significados políticos em suas produções, algo que se destaca em períodos autoritários, sobretudo, a despeito das ações cerceadoras da liberdade que acompanham esses governos. Considerando as observações assinaladas por Bernardet, infere-se que, em momentos autoritários, o exercício da meta-história se torna

³⁸⁵ FERRO, Marc. *Cinema...* op.cit.

³⁸⁶ Cf.: SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. (Org). *Historia e imagem*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998; HAGEMeyer, Rafael Rosa. *História & audiovisual*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

um importante recurso de expressão³⁸⁷. Daí a recorrência percebida em filmes de gênero histórico produzidos durante governos ditatoriais em deslocar para o roteiro questões pertinentes às tensões do tempo presente.

Cacá Diegues e Walter Lima Júnior vivenciaram a violenta ditadura civil-militar implantada em 1964 – cujo histórico acumulava infames registros como atos institucionais, cassações de direitos políticos, exílios, torturas, assassinatos, censuras. Apesar das dificuldades do período, os cineastas deram prosseguimento às suas carreiras. As produções de *Xica da Silva* e *Chico Rei* distam apenas cinco anos, tendo sido realizadas no contexto da abertura política, conforme anunciado no governo do general-presidente Geisel (1974-79) e reiterado por Figueiredo (1979-85). Nesse cenário político, recordam-se os problemas enfrentados por Diegues com os cortes sugeridos pela censura; interferências pelas quais não passou Walter Lima com *Chico Rei* – já que a edição final do filme ocorreu no final do governo militar, quando a censura já não atuava com a mesma intensidade.

Mesmo nesse contexto, destaca-se, em *Xica da Silva* e *Chico Rei*, uma ironia que transita pela ponte histórica entre a realidade colonial e o período ditatorial. Algumas críticas do tempo presente deslocadas para o passado são sutis, outras mais explícitas, embora pareça que os censores não atentaram para a veia crítica contemporânea dos filmes. O que reforça a ideia de que o filme de gênero histórico, muitas vezes, é lido somente na perspectiva da reprodução do passado. Para favorecer a análise acerca das práticas de meta-história nos filmes, foi estabelecido um recorte que privilegia as críticas relacionadas à ideia de liberdade política, à denúncia à corrupção administrativa e ao autoritarismo militar.

³⁸⁷ BERNARDET, Jean Claude *apud OS INCONFIDENTES*. ANDRADE, Joaquim Pedro de...op.cit.

3.2.1. Liberdade, ainda que tardia

Sobressaem metáforas e sugestões em tons críticos à realidade autoritária brasileira, vivenciadas quando os filmes foram produzidos. Todavia, como é ampla a produção bibliográfica analítica a respeito do contexto ditatorial brasileiro, não se procederá a uma discussão pormenorizada sobre os fatos inerentes ao período³⁸⁸. A abordagem ocorrerá intrinsecamente à meta-história desenvolvida nos planos analisados.

Cacá Diegues e Walter Lima Júnior discorreram longamente sobre a liberdade como valor existencial a partir da escravidão. As relações administrativas representadas em seus filmes são mais favoráveis para tratarem a liberdade no campo político. Nesses momentos, os diretores usam da ambiguidade para questionar as relações coloniais Portugal-Brasil e seu impacto no cotidiano dos brasileiros, que podem ser ressignificadas para a luta contra a ditadura e pela redemocratização do país. Personagens e fatos históricos funcionam como mote para a meta-história.

É o caso de Filipe dos Santos, um dos líderes da Revolta de Vila Rica de 1720³⁸⁹, contra a instalação das casas de fundição de ouro por Portugal. O personagem aparece em *Chico Rei* quando vai ser executado, em Vila Rica, que momentos antes foi apresentada ao espectador por meio de uma imagem panorâmica. A câmera acompanha a chegada de um lote de escravos à vila. Do alto, tem-se como plano o mercador de escravos à frente, seguido pelo padre espanhol e o grupo de negros acorrentados – Chico puxa a fila –, subindo a ladeira, enquanto feitores gritam para que andassem. O corte abre um contracampo no qual um homem branco, com as mãos amarradas, é conduzido pelo carrasco, ladeado por soldados que tocam nos

³⁸⁸ Ressalva-se que algumas referências sobre temas ligados à ditadura civil-militar brasileira são indicadas nessa tese. Recurso que será mantido a fim de referendar colocações apresentadas e aproximar o leitor aos estudos sobre a temática.

³⁸⁹ Para a Revolta de Vila Rica de 1720, ou Revolta de Filipe dos Santos; cf.: SOUZA, Laura de Mello e. *Discurso histórico e político sobre a sublevação que nas Minas houve no ano de 1720*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro; Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1994.

tambores uma marcha. Transeuntes observam o caminhar do réu que, sereno, passa pelo cadafalso montado. Enquanto sobe a escada, o mercador e seu lote de escravos chegam ao parapeito da rua atrás do local de execução, diminuindo a marcha para observarem (*Frame 20*).



Frame 20 – Plano do enforcamento de Filipe dos Santos (Chico Rei, 1985)

Em primeiro plano, um homem com chapéu observa recostado à parede da igreja – trata-se de Paranhos, capitão-do-mato, importante personagem na trama. Seu pensamento é revelado pelo *som em off*: “Patriota imbecil. Vê quanto vale o teu exibicionismo!”. Em contracampo, do outro lado da rua, também recostado em um muro, um negro bem vestido, com chapéu e casaca – trata-se de Felipe, alferes e fiscal da Intendência do Ouro –, parece trocar olhares com Paranhos. Seu pensamento confirma a oposição sugerida pelo jogo de câmeras campo e contracampo: “Cínico. E ainda se diverte com a própria vítima. Pobre Filipe!”. Em meio ao som dos tambores, um soldado a cavalo lê a

sentença expedida pelo governador Conde de Assumar, que determina a execução do condenado por traição ao rei de Portugal. No cadafalso e com a corda no pescoço, tendo o lote de escravos em segundo plano, Filipe profere um último discurso, assim que os tambores cessam: “Riqueza grande da terra! Quantos por ti morrerão?”. Primeiro plano no padre espanhol que faz o sinal da cruz. Primeiro plano novamente em Filipe que, ao som de relinchos, sente o alçapão se abrir em sua queda para a morte por enforcamento. Os espectadores vibram com o ato. Corte para um negro livre (trata-se de Antônio, mestre artesão) que roga a proteção divina a Filipe “por ter sonhado uma nação livre”.

Segundo o diretor, o personagem de Filipe dos Santos solucionou a demarcação temporal do filme, fugindo do anacronismo presente no roteiro original (proposto por Mário Prata), no qual integrava o protagonista ao movimento da Inconfidência Mineira. Conforme declarou, a lenda de Chico Rei se passava no início do século XVIII, por isso, atrelá-la ao episódio da Revolta de Vila Rica a tornava verossimilhante³⁹⁰.

Ao inscrever sua narrativa fílmica à atmosfera de resistência política aos desmandos portugueses de episódios mineiros, Walter Lima Júnior reafirma seu compromisso em fazer um filme para refletir sobre a liberdade. Os pensamentos expostos dos observadores dos planos descritos reiteram a contextualização histórica representada: a tensão decorrente entre ser colono e as restrições impostas pela Coroa Portuguesa³⁹¹. Se, por um lado, há quem condene Filipe dos Santos, outros reconhecem seu heroísmo.

Ao mesmo tempo em que valoriza a rebeldia e a resistência, é possível inferir algumas questões subliminares. Uma delas diz respeito ao capitão-do-mato, figura histórica odiada pelos negros, dada a função

³⁹⁰ Entrevista de Walter Lima Júnior ao autor da tese, em 13 de junho de 2013.

³⁹¹ Sobre as chamadas revoltas coloniais, com destaque para as ocorridas na capitania de Minas Carla Anastasia, reflete sobre a abordagem que entende as anteriores a meados do século XVIII como nativistas, enquanto as posteriores com viés separatista; ANASTASIA, Carla M.J. *Vassalos rebeldes...* op.cit. E, ainda, cf.: FIGUEIREDO, Luciano Raposo de Almeida. *Rebeliões no Brasil Colônia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005; LOPES, Eliane Marta Santos Teixeira. *Colonizador-colonizado: uma relação educativa no movimento da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1985.

de capturar escravos fugitivos, mas que também sofria desconfianças entre os brancos que contratavam seus serviços. Intencionalmente, Walter Lima Júnior o batizou de Paranhos, uma irônica homenagem ao delegado do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) Sérgio Fernando Paranhos Fleury, cuja violenta ação no combate aos opositores do regime militar lhe rendeu denúncias de tortura e assassinato³⁹².

Outro aspecto é o fato de que são negros os que aprovam a resistência do branco Filipe. Nesse ponto, infere-se a compreensão do diretor para a ideia de povo. A escravidão de africanos e seu transporte até o interior do país marcam indelévelmente a condição de exploração à qual estava sujeita a maioria da população. Essas raízes históricas parecem se reafirmar com a luta justa e valorosa, porém duramente reprimida e deslegitimada pelos valores dominantes ou como asseverou Paranhos: *patriota imbecil*.

Na mesma linha, pode-se ler que as sequências do enforcamento de Filipe dos Santos aprovam a ação daqueles que se opõem ao governo autoritário, mesmo que a consequência seja a morte. Rodado no momento em que a Lei da Anistia foi aprovada, a euforia vivenciada pelo retorno dos exilados da ditadura é refletida na valorização desses heróis da liberdade, daqueles que sonharam um país livre.

Mantendo o olhar para personagens históricos envolvidos em revoltas contra o poder constituído, ressalta-se a representação do jovem José Rolim. Cacá Diegues seguiu as fontes que assinalavam que Chica da Silva pertencia ao pai de Rolim, sargento-mor, antes de ser vendida ao contratador. O padre Rolim teve atuação destacada na

³⁹² Entrevista de Walter Lima Júnior ao autor da tese, em 13 de junho de 2013. Sobre o DOPS, cuja estrutura montada na ditadura militar aproveitou a experiência dos Departamentos Estaduais de Ordem Política e Social (DEOPS), criados em 1924, e as formas de atuação do órgão repressivo no pós-1964; cf.: AQUINO, Maria Aparecida. *No coração das trevas: o DEOPS/SP visto por dentro*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001; FICO, Carlos. *Como eles agiam: Os subterrâneos da ditadura militar – espionagem e polícia política*. Rio de Janeiro: Record, 2001. Especificamente sobre o delegado Paranhos Fleury; SOUZA, Percival de. *Autópsia do medo: vida e morte do delegado Sérgio Paranhos Fleury*. São Paulo: Globo, 2000.

Inconfidência Mineira, mas antes do movimento já se encontrava em problemas com a justiça³⁹³.

No filme, Rolim ainda não havia se ordenado religioso. Ele é representado de modo irreverente e questionador inferindo-se em diversas passagens seu envolvimento em ações subversivas. Sua relação com Chica é de recíproca admiração e apoio, ao ponto de contracenarem na abertura e no final do filme.

Logo após a sequência inicial, quando a escrava e José Rolim mantêm no porão uma relação carnal e conversam sobre alforria, eles sobem para a casa, onde seu pai, o Intendente dos Diamantes e sua esposa, dona Hortência, se preparavam para receber o novo contratador. Chica pergunta o que é um contratador, ao que José responde: “Um homem nomeado pelo rei de Portugal para levar o que não pertence a ele”.

O intendente dos diamantes reprova com um olhar, ao que o sargento-mor se apressa em dizer que não passava de uma brincadeira de seu filho. José não acompanha a comitiva de recepção ao contratador. Contudo, na janela de sua casa, chama a escrava para também assistir, enquanto ironiza a festividade: “Veja só como o povo gosta de quem o explora. Esse aí veio para levar o que é deles e eles ainda soltam foguetes, batem palmas... uns idiotas!”.

No decorrer da trama, Rolim sai de cena devido à sua viagem à Vila Rica. Apenas no final do filme retorna, porém na condição de perseguido político. Na mesma igreja onde havia sido impedida de entrar, o padre recebe Chica, que entra sorrateiramente por uma porta lateral. O objetivo do encontro é pedir ajuda para seu afilhado, José, que aparece no altar. A ex-escrava diz que podia escondê-lo no convento que ela mandou construir só para pretos. Cavalgando junto a José até seu esconderijo, assinala desconfiar das intenções do

³⁹³ Pairava sobre o padre, entre outras, acusações de contrabando de diamantes e estupro. Nos autos da devassa sobre a inconfidência, somente Tiradentes foi interrogado mais vezes do que ele. Sobre o padre Rolim; cf.: AUTOS. *Devassa da Inconfidência Mineira*. Brasília: Câmara dos Deputados; Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1976; FURTADO, João Pinto. *O manto...* op.cit; RODRIGUES, André Figueiredo. *O Clero e a conjuração mineira*. São Paulo: Humanitas, 2002; ALMEIDA, Roberto Wagner de. *Entre a cruz e a espada: a saga do valente e devasso Padre Rolim*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

governador, já que recebia muitos presentes do contratador e nunca anunciava sua partida. O confidente afirma que sabia das ordens para levar João Fernandes preso, a não ser que ele resistisse, já que tinha condições para armar um exército e enfrentar o governador. Ao avistar o convento, Chica se despede do amigo.

Quando o contratador cai em desgraça, Chica sofre a vingança da elite tejudana. Desamparada, está vestida toda de preto, sem as cores vibrantes nem as perucas que caracterizaram a personagem. O contraste no vestuário acentua seu atual momento, contraposto à época em que usufruía do poder de seu protetor. Chica foge até chegar ao convento. Numa sala mobiliada com uma grande mesa, conversa com José Rolim, em hábito religioso, enquanto toma uma sopa. O amigo procura animá-la, bradando contra as autoridades e simulando que urina sobre a cabeça delas (*Frame 21*). Irreverente, diz que,

[...] esse país não é feito só de frouxos, como o seu contratador. Nós ainda vamos sair daqui juntinhos, Chica, e vamos *mijar* na cabeça do conde, do intendente, da mulher do intendente... *xiiiiii*... E não demora nada!



Frame 21 – Plano de José Rolim discursando para Chica da Silva contra as autoridades coloniais (*Xica da Silva*, 1976)

Apesar de rir, Chica continua a afirmar que, sem seu João Fernandes, tudo havia acabado. José protesta: “Você vai existir para sempre! Enquanto houver amor...”. Nisso, Chica encara José Rolim e revira os olhos: “Amooooor...tá me dando uma *zoeira*...”. José a alerta que ali era uma igreja; que não era lugar para isso. Em vão, Chica o persegue torre acima. “Isso não, Chica!” grita José, enquanto badala os sinos. A música-tema de Jorge Bem preenche a sequência, que tem um plano geral da cidade, enquanto os créditos surgem na tela.

O tema das lutas anticoloniais também foi abordado por Walter Lima Júnior, especialmente na sequência em que a sociedade de Vila Rica vai ao teatro assistir a uma peça. A comédia a que assistem tem elevado teor de crítica política. As falas dos atores restabelece o teor dos discursos contra a opressão apresentados na sequência da execução de Filipe dos Santos.

Ocorre que o major Seixas está eufórico por ter encontrado ouro em sua mina. Rindo desregradamente, chama a atenção da plateia e termina reprovado por um irritado governador, que o acusa de “[...] estar se acumpliciando publicamente com os insatisfeitos com Portugal”. Investido de sua autoridade, alerta: “E saibam todos os presentes que o rei está atento aos rebeldes e aos devedores. O senhor está liderando um clima de galhofa e anarquia. Incomodando o público presente. E ameaçando a figura d’El Rei”. A plateia se manifesta contrariamente ao governador e brada: “Viva a liberdade! Viva o Brasil!”. Diante da surpreendente manifestação, Seixas retruca ironicamente dizendo que era o governador quem parecia liderar os manifestantes (*frame* 22). Ao final da peça, Seixas foi intimado a comparecer imediatamente ao palácio para prestar esclarecimentos.



Frame 22 – Plano do camarote do teatro onde o governador transmite ordens ao capitão Vasconcelos (*Chico Rei*, 1985)

O teor debatido nessa sequência do teatro político tem paralelo com o diálogo estabelecido entre José Rolim e seu pai, que vai atrás do filho no mercado. Nesse cenário, bebendo com amigos, José continua a bradar suas reprovações à relação Portugal-Brasil, personalizada no contratador, partícipe *do saque geral que assola o pobre país*. Ao pedir mais uma caneca, seu pai chega. Transtornado, reprova o fato de o filho estar de partida para Vila Rica, dizendo saber que ele ia *encontrar com outros vagabundos e se meter em baderna política*. E isso ele não podia permitir, pois era um agente da lei. Termina, porém, ignorado pelo filho rebelde.

Seguindo o rigor cronológico, essas representações dirigidas por Cacá Diegues e Walter Lima Júnior incorrem em anacronismo. Em *Xica da Silva*, por exemplo, a insurreição referenciada em diversos momentos é a Inconfidência Mineira (1789), ratificada pela participação do padre Rolim, embora só tenha eclodido quase duas décadas depois do retorno do contratador ao reino. Walter Lima Junior demarca

temporalmente a história de Chico Rei em Minas com a Revolta de Filipe dos Santos (1720). E, um diálogo entre o major Seixas, combalido após ser torturado na prisão, e sua esposa assinala o conhecimento de movimentos de contestação ao Antigo Regime, sugerindo que em breve a onda de revoltas atingiria também o Brasil, em mais uma alusão ao movimento dos inconfidentes mineiros.

De certo modo, ambos os diretores recorrem à Inconfidência Mineira por integrar uma educação histórica³⁹⁴ e que, poucos anos antes das filmagens de *Xica da Silva* e *Chico Rei*, havia recebido uma interpretação cinematográfica com *Os Inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1972). Nesse caso, utiliza da histórica sublevação anticolonial como estímulo para se pensar a pertinência em se questionar o regime ditatorial. Se, em primeiro plano, a crítica é contra a dominação colonial, tem-se como plano de fundo uma exortação pela liberdade política, validando-se, portanto, o valor idealizado da liberdade, ainda que tardia.

3.2.2. Administração política: *jeitinho* luso-brasileiro

Consequência natural da reflexão a respeito das relações de dominação portuguesa para o desenvolvimento do país e sufocamento da autonomia política, os diretores questionam as práticas administrativas das autoridades representantes do poder político lusitano. Em ambos os filmes, tais personagens são construídos destacando-se a inépcia, o autoritarismo e a corrupção como marcas da conduta administrativa na capitania de Minas.

No filme de Walter Lima Junior, um encontro entre o fiscal da Intendência do Ouro, Felipe, e o mestre artesão Antônio, na escuridão da noite, indica o planejamento de uma ação contraventora por parte

³⁹⁴ São muitos os trabalhos sobre a Inconfidência Mineira, tanto sobre o movimento em si, quanto seus impactos simbólicos, como a elevação de Tiradentes à categoria de herói nacional. Nesse sentido, destaca-se o papel da educação histórica escolar e não-escolar para o desenvolvimento desse imaginário social; cf.: FONSECA, Thais Nívia de Lima e. *Da infâmia...* op.cit.

do funcionário do rei. O diálogo entre eles reforça a ilegalidade que praticam, pois o fiscal elogia a perfeição do carimbo com o selo real encomendado e lamenta ninguém poder apreciar a obra de arte. Mestre Antônio concorda ter feito um bom trabalho, mas pedia cuidado porque não queria ser envolvido em problemas. Ao corte, o novo plano tem o alferes em seu quarto, sentado à cama, admirando alegremente o carimbo. Ao som de uma música no estilo barroco, ele esconde o objeto em um oratório que está sobre um móvel, fazendo o sinal da cruz.

O diretor prossegue a narrativa dando pistas sobre a trama de Felipe. O major Seixas, depois de apresentar Chico Rei ao seu trabalho na Mina da Encardideira, vai até à Intendência do Ouro pagar os impostos devidos. Sentado de frente a Felipe, separados por uma balança, iniciam uma conversa enquanto os valores do pagamento eram pesados. O alferes comenta que o rei repreendeu duramente o Conde de Assumar pela execução sumária de Filipe dos Santos. Percebe-se no filme os contornos do movimento que o alçaria à condição de mártir, algo assinalado por Cecília Meireles nos cantos iniciais do seu *Romanceiro da Inconfidência*³⁹⁵. Os personagens lamentavam a morte por enforcamento do rebelde, embora esperançosos de que outros nasceriam, pois ele *era uma boa semente*. Historicamente, se processa uma ilação entre Filipe dos Santos e Tiradentes. A conversa política se dá em tom baixo, próprio de quem confabula (*frame* 23). O novo plano abre para Felipe em uma sala da Intendência, durante a noite, falsificando papéis de controle de pagamento, selando-os com seu carimbo ilegal.

³⁹⁵ *Romance V ou da destruição de Ouro Podre*; MEIRELES, Cecília. *Romanceiro...op.cit.*



Frame 23 – Plano do alferes Felipe recebendo impostos na Intendência do Ouro (*Chico Rei*, 1985)

Embora ciente de que o alferes se apropria do aparato administrativo estatal para benefício próprio, o espectador não tem a dimensão do impacto dessa prática corrompida. A surpresa ocorre quando o correio real chega apressado ao palácio do governo e entrega ao Governador uma carta de sua majestade com a notícia de que os caixões de ouro enviados ao reino continham chumbo ao invés do metal precioso³⁹⁶. Enfurecido, o governador explica o ocorrido ao capitão Vasconcelos e ordena que ele reúna a tropa: “Escândalo! Esses vermes brasileiros! Ousam me expor ao ridículo, perante ao rei, mas hão de pagar caro pelo insulto que essa fraude provocou!” E afirma que, se fosse preciso, prenderia toda Vila Rica. Enquanto desce as escadas, se vira para o capitão e amaldiçoa: *país de merda!* As providências tomadas, conforme visto, foram culpar e prender Chico Rei, inocente na fraude.

³⁹⁶ A inspiração para representar esse episódio encontra-se no *Romance VI ou da transmutação dos metais*; MEIRELES, Cecília. *Romanceiro...op.cit.*

A maior autoridade da região diamantina teve sua capacidade para o ofício questionada por um quilombola, Teodoro, logo na abertura do filme, conforme analisado. A avaliação negativa da população sobre os administradores na Demarcação Diamantina é reiterada no diálogo estabelecido com os músicos. Desconhecendo que aquele flautista amador era o novo contratador, Matias, um dos artistas, pergunta se ele sabia do fantástico roubo no cofre dos diamantes? E complementa, destacando que as suspeitas recaíam sobre o próprio intendente diamantino³⁹⁷.

Ao chegar ao Tejuco, depois da festiva recepção, o contratador recebeu o sargento-mor e o intendente dos diamantes. Na audiência, as autoridades explicaram que o descaminho das pedras era o principal problema para aumentarem a arrecadação, sendo necessário incrementar a força repressiva para coibir o ilícito. Olhando o mapa da demarcação, João Fernandes pergunta em qual local Teodoro havia sido visto pela última vez. O militar responde que fazia tempo, numa grupiara no ribeirão do Inferno. Com um alfinete, João Fernandes marca o mapa e determina que os serviços de extração seriam instalados naquele local. E explica que o quilombola era um bom minerador, mas, clandestino, precisava deixar rapidamente os locais explorados. O que o contrato fazia era deixar que o garimpeiro descobrisse onde os diamantes apareciam e, então, montar a estrutura para extrair a maior quantidade possível de pedras.

Para viabilizar a operação, João Fernandes determina que o bando de Teodoro fosse vigiado, que se seguisse cada um dos seus passos, mas que não o prendessem, mesmo que pudessem. O intendente se mostra contrariado e objeta: “Receio que Lisboa não concorde com isso. Esses garimpeiros são contrabandistas, malfeitores, bandidos. Inimigos da Coroa”. E assevera que era contra a

³⁹⁷ Na administração de Felisberto Caldeira Brant, anterior à de João Fernandes de Oliveira, houve um roubo no cofre diamantino, opondo o contratador e o Intendente, que se acusavam. Nas *Memórias do Distrito Diamantino*, o autor se posicionou favorável a Brant que terminou culpado e foi remetido preso para Lisboa. Conforme visto, sua posição política republicana o levou a tratar com demasiada parcialidade os personagens de suas *Memórias...* Para uma análise sobre o processo e da investigação sobre o cofre da Intendência dos Diamantes; FERREIRA, Rodrigo de Almeida. *O descaminho de diamantes...* op.cit.

lei. O contratador sobe o tom: “Contra a lei? Contra a lei? Sr. Intendente, quando o senhor fez o último recolhimento de impostos?”

O intendente hesita e desconversa. Justifica-se afirmando que os prazos exigidos pela administração real eram curtos e que não se devia levar em conta as histórias contadas: “O povo exagera muito, sabe...”. Perspicaz, o contratador aproveita as informações colhidas com os músicos e pergunta em tom ameaçador: “Por falar nisso, gostaria de ouvir mais sobre uma história que ouvi. É sobre o roubo de um cofre da intendência”. Visivelmente constrangido, o intendente titubeia: “bem, isso aí...”. Ouve-se uma algazarra na antessala e a audiência é interrompida com a entrada intempestiva de Chica.

Os arranjos para administrar o contrato de extração dos diamantes estavam estabelecidos. Por meio de chantagens e concessões de benefícios, as autoridades sobrepunham seus interesses privados aos da administração pública. Em outra ocasião, João Fernandes reforçará as bases dos acordos em que eles se comprometiam a ignorar as irregularidades praticadas em seus ofícios.

Esta se passa na solenidade para inaugurar o barco de Chica. Refletindo a etiqueta e teatralidade social corrente no século XVIII, a elite do arraial do Tejuco, ainda que constrangida, comparece às margens do lago para prestigiar o evento. Enquanto o barco navega pelas águas, o intendente ensaia uma delicada conversa com João Fernandes. Em primeiro plano, o intendente toma coragem e informa que Lisboa o havia cobrado a respeito de denúncias sobre abusos no contrato de extração dos diamantes. O teor das denúncias versava sobre o não cumprimento das condições do contrato com pontualidade, que se minerava com número superior de cativos ao autorizado, desrespeitavam-se os limites das terras demarcadas para mineração, entulhavam-se os córregos e danificavam-se terrenos, destruindo tudo com barragens em flagrante desrespeito às leis da Coroa. Ao terminar de compartilhar com o contratador o conteúdo da comunicação recebida da corte, o intendente respira aliviado e acrescentava que havia “também algumas coisas da dona Chica, mas isso deixa para lá...” (*frame* 24).



Frame 24 – Plano em que o intendente conversa com o contratador sobre denúncias contra sua administração (Xica da Silva, 1976)

Com o semblante sério, João Fernandes se volta para o intendente e o adverte, ameaçadoramente: “Se o senhor quer me apontar lei, eu hei de lhe apontar léguas”. Mais calmo, o contratador prossegue: “Se eu precisar voltar a Lisboa antes do tempo, [...] eu saberei gratificar com generosidade os meus amigos e colaboradores. Como, aliás, eu tenho feito desde que aqui cheguei”. O intendente concorda e se justifica: “Só estou querendo evitar que chegue algum fiscal da corte”. O diálogo é interrompido com a chegada esbaforida do encarregado de um serviço diamantífero, informando que a barragem havia estourado e que muitos homens haviam morrido e outros fugiram. A tensão no olhar do contratador corrobora o agravo de sua situação, pois esse novo fato tornava inevitável o envio pela Coroa de uma autoridade para investigar o que se passava nas terras diamantinas.

O responsável por averiguar as denúncias contra o contratador foi o próprio governador da capitania: Conde de Valadares. Depois de ser recepcionado, um almoço é servido para a autoridade. O intendente,

sua esposa e o padre estão entre os convidados. A mesa está ricamente posta, com muitos pratos, frutas e velas. Escravos servem os convidados. À mesa, João Fernandes apresenta ao governador o *santo do pau oco*, e repete a mesma história sobre o descaminho de diamantes que ouviu quando chegou ao Tejuco. Inclusive, que Teodoro era o principal desencaminhador de riquezas. É a deixa para o intendente continuar o discurso sobre a necessidade para melhor equipar a guarda, mas que isso custava dinheiro. Atento, o Conde de Valadares observa os objetos e retruca: “Dinheiro não parece faltar ali. Um só bule de prata daqueles seria o suficiente para ele se livrar de algumas dívidas”.

O contratador entende a sugestão de suborno. Quando o governador vai para seu aposento, ricamente decorado, com uma cama com dossel e travesseiros, predominando o tom vermelho em contraste com o azul no oratório adornado com quadro e peças sacras, onde observa uma baixela. Seu ajudante, um oficial, pega um bilhete sobre uma bandeja com o bule de prata. O conde lê e se admira: “Tanta riqueza pode ser útil para se usar com os amigos, sobretudo, os endividados”. Volta-se para a cama, retira os óculos e pensa alto: “O ar do Serro vai me fazer bem à saúde. Eu ando precisando dele”.

Sabedor da delicada posição em que se encontrava o contratador, sendo investigado diretamente pela maior autoridade da capitania, o governador procura tirar proveito da situação. Ele guarda uma carta em uma caixa. Tira a peruca e diz que não tem pressa em usá-la. Já deitado e antes de apagar as velas diz: “Vamos ganhar tempo, major”.

Os diretores denunciam a má administração por meio dos próprios agentes, rompendo com o discurso das personagens que representam o poder de que a culpa dos problemas do Brasil devia-se ao seu povo, como dizia o governador em Chico Rei: *país de merda!* Ao destacar, por exemplo, a ambígua ação de Felipe como alferes em funções fiscais e falsificador, responsável por uma grave fraude aos cofres reais, Walter Lima Júnior sugere que sua atitude deve-se à consciência política derivada de uma crescente insatisfação dos colonos, cuja relação entre eles e as autoridades impostas pela Coroa Portuguesa

tornavam-se cada vez mais tensionadas. Ao mesmo tempo, denuncia a corrupção e uso do bem público em benefício próprio.

Seguindo sua linha satírica, Cacá Diegues desenvolve a crítica à administração escolhendo como alvos integrantes da alta hierarquia governamental. Por esse viés, não apenas refuta a tendência em responsabilizar a população pela sua penúria, mas formaliza uma denúncia contra os governantes da nação. A postura do governador em sugerir ser corrompido escancara o paradoxo entre a função administrativa e o mau exemplo do administrador.

O descrédito à autoridade é reconhecível pelo desgaste que os personagens passam em seu filme. O intendente, por exemplo, num primeiro momento, tentou fazer frente à conduta inapropriada do contratador, mas se curvou à sua chantagem. A partir de então, sua representação no filme se dá em crescente debilidade, como na ocasião em que ensaia infantilmente como alertar João Fernandes de que a Coroa se incomodava com denúncias de abusos no arraial do Tejuco.

Quando o contratador dos diamantes se reapropria da explicação do descaminho de pedras por meio do santo do pau oco, explicita-se a necessidade de acobertar seus desvios administrativos. Temeroso, suborna o Conde de Valadares. Fragilizado, trai Teodoro denunciando o esconderijo do quilombola. Por fim, como última cartada, concorda que Chica seduzisse seu algoz. O governador usufrui as ofertas do suspeito, mas não cede e conduz João Fernandes preso à corte. Nesse sentido, a mensagem é implacável, pois escancara o descompromisso de um agente de poder corrupto, cujas ações o distanciam, tanto dos interesses da população – pelos quais deveria zelar –, quanto do próprio governo.

A caracterização política e cultural do brasileiro como pouco afeito às formalidades e respeito à esfera pública é explicada pela categoria do *jeitinho brasileiro*³⁹⁸. A reafirmação dessa característica

³⁹⁸ Cf.: HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956; MATTA, Roberto da. *O que faz o Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1986; BARBOSA, Livia Neves de Holanda. *O jeitinho brasileiro: a arte de ser mais igual que os outros*. 2.ed. Rio de Janeiro: 1992.

termina por legitimar a má conduta e improvisos na administração política e econômica, abrindo margem para naturalizar ações corruptoras e desviantes. Nos filmes, as relações de troca de favores entre as autoridades são recorrentes e assinaladas como desvio de conduta, ao menos moral³⁹⁹.

Ao identificar tais práticas enraizadas na América Portuguesa, é possível ressignificar essa adaptabilidade brasileira como um *jeitinho luso-brasileiro*. Isso não significa, porém, absolver a corrupção endêmica na sociedade brasileira contemporânea. Pelo contrário, Walter Lima Júnior e Cacá Diegues aproveitam a exposição pejorativa de seus personagens para propor uma reflexão a respeito da conduta administrativa dos governantes brasileiros em meio à ditadura, quando a violência e a censura do regime restringiam a circulação de informações sobre as práticas de poder. Dessa maneira, nas décadas de 1970/80, mantiveram audíveis as críticas dos *Teodoros*, *Filipes*, *Seixas*, *Rolins*.

3.2.3. Militares, sem continência

Ao estabelecerem o trânsito temporal entre o presente e passado, Walter Lima Júnior e Cacá Diegues abordaram com sutileza os temas da liberdade e do zelo político. Todavia, as críticas estabelecidas ao militarismo e suas ações autoritárias foram mais diretas. Os personagens fardados, em ambos os filmes, simbolizam opressão e abuso de poder. Inevitável não associar os dragões do período da América Portuguesa aos generais do tempo em que rodaram os filmes.

A violência da tortura é explicitamente trabalhada por Cacá Diegues quando Teodoro foi preso, a mando do contratador, na esperança de que entregar um dos homens mais procurados nas terras

³⁹⁹ A montagem da administração pública assentada em relações de solidariedade, constituindo *redes clientelares*, pautadas por interesses recíprocos foi característica das municipalidades portuguesas quando da centralização do poder real, e perdurou nas relações no Império ultramarino português; cf.: HESPANHA, António Manuel. *Poder e instituições na Europa do antigo regime*: coletânea de textos. 2.ed. Lisboa: Fundação Gulbenkian, 1984; HESPANHA, António (coord.). *História de Portugal: O Antigo Regime*. Lisboa: Estampa, v.4, 1993.

diamantinas seria uma prova de competência e lealdade à Coroa, favorecendo-o no caso em que era investigado pelo governador.

A representação da tortura se inicia com um forte grito. Então, a câmera, em primeiro plano, mostra uma prensa de ferro puxando a língua de Teodoro, todo ensanguentado e preso a uma trave (*frame* 25). O major assistente do governador é quem aplica a sessão de castigos. Ele pergunta de onde tira os diamantes, ao que Teodoro, mesmo enfraquecido, responde que eles estavam na natureza, pertenciam a deus – relembrando a primeira conversa que teve com o contratador.

A câmera corta para um canto da sala, onde o governador e o intendente observam as respostas do negro. Com um sorriso irônico, o Conde de Valadares se aproxima da vítima passando por um crucifixo dependurado na parede. Quando Teodoro responde sua pergunta dizendo que vendia as pedras a quem comprasse, o governador desfere um leve golpe na barriga de Teodoro, que recua o corpo dependurado, e pede calma com seu sarcasmo característico.



Frame 25 – Plano em que Teodoro é torturado pelo governador e seu assistente militar (*Xica da Silva*, 1976)

João Fernandes entra afobado na sala e pede ao intendente que parasse com a tortura, do contrário o homem podia morrer. O governador o ironiza, dizendo para se acalmar, pois o caso estava sob responsabilidade do governo. E observa que João Fernandes estava muito preocupado com a sorte do bandido. Próximo ao contratador, mas em um patamar mais alto, insinua: “Bem que eu ouvi um boato de que havia um pacto entre esse Teodoro e o senhor”. O contratador protesta, alegando que ele havia mandado prender o quilombola. Perspicaz e com a contumaz ironia, o conde ressalva que a atitude só foi tomada quando percebeu que seus dragões o prenderiam. E pede que o contratador lhe dê licença. Voltando-se para o prisioneiro, de costas para a porta, a câmera faz um movimento de aproximação em direção à cabeça do conde e, com *close* em sua peruca, diz: “João Fernandes, o senhor tem que decidir de uma vez de que lado quer ficar.” Esteticamente, o plano funciona como uma alegoria pela qual o poder ameaçador do governo é algo sem rosto e amorfo. Ao sair da sala de tortura, Chica o aguarda e censura João Fernandes por ter tentado ajudar Teodoro depois de mandar prendê-lo.

Chico Rei também sofre com o autoritarismo governamental. Quando preso injustamente sob acusação de ser o responsável pela fraude na remessa de ouro para o reino, seu interrogatório foi realizado sob violência. Na sala, Chico Rei está preso à cadeira. O capitão Vasconcelos pergunta sobre sua ascensão, tendo como resposta que trabalhava duro, junto com os negros da Encardideira. É a vez de Paranhos, também presente, questionar se apenas o trabalho lhe havia dado condições de se tornar proprietário. Chico explica que a irmandade o ajuda e que os negros trabalham na mina para pagar sua alforria. A algazarra fora do prédio é grande. Uma pedra quebra a vidraça. Paranhos se aproxima da janela e, voltando-se ao capitão, diz: “Os negros aqui estão ficando muito insolentes”. Lembra que Chico é o pai de Muzinga, seu escravo fugitivo, por isso, devia estar envolvido com *aqueles antropófagos dos quilombos*. O capitão conjectura que era preciso muito ouro para realizar tudo o que Chico realizava. Entretanto,

como a mina estava exaurida, seu grupo negro seria o responsável pelo roubo do ouro real.

O governador chega de liteira por entre a multidão bastante agitada. Ele participa da tortura física ao prisioneiro. O plano é aberto com um forte grito de Chico Rei enquanto seu corpo é esticado na roda. Na sala, além de Chico, estão o governador, o capitão Vasconcelos e o capitão-do-mato Paranhos. Mesmo nessa situação (*frame 26*), o líder negro faz um discurso reafirmando seu desejo de que todos os negros da Encardideira fossem livres e que eram bem-vindos os negros que desejassem trabalhar com ele para conseguir comprar a alforria.



Frame 26 – Chico Rei é torturado na sede do governo (Chico Rei, 1985)

Impaciente, o governador diz que ele já conseguiu a liberdade e havia se tornado proprietário, por isso, contava com a proteção do rei. Entretanto, que essa proteção não tolerava infidelidade. O corte da cena desloca a ação para a Mina da Encardideira, onde os negros, liderados por Muzinga, discutem que atitude tomar. Concluem que, se Chico Rei

não fosse solto em breve, eles invadiriam a prisão para resgatá-lo. Sozinho, o governador pondera sobre a tensão e decide libertar Chico Rei para evitar o acirramento dos ânimos⁴⁰⁰. (*frame 27*)



Frame 27 – Plano da confusão contra a prisão de Chico Rei, observada pelo governador (*Chico Rei*, 1985)

Os planos descrevendo a tortura a Teodoro e a Chico Rei são denúncias dirigidas à violência estatal. A brutalidade é explícita e provocativa. A veia mais poética de Walter Lima Júnior permite que, mesmo em ferros, o protagonista profira um discurso sobre a liberdade. Por outro lado, apesar do tom caricatural que caracteriza as representações em Chica da Silva, não parece exagero quando Teodoro tem sua língua puxada pelo major e em frangalhos permanece amarrado a uma trave, sujeito às crueldades sarcásticas do senhor Conde de Valadares.

⁴⁰⁰ Por ocasião da Revolta de Vila Rica, o governador Conde de Assumar redigiu uma carta dura contra o caráter dos mineiros, qualificados como indisciplinado e dado a traições; cf.: SOUZA, Laura de Mello e. *Discurso...*op.cit. Trechos desse documento são apropriados no filme e citados pelo governador quando ele ordena a soltura de Chico Rei em meio aos protestos do povo.

Em ambas as cenas, o poder civil assume a responsabilidade da tortura, mas a supervisão está a cargo do chefe militar. A omissão de agentes da lei, como o Intendente, e mesmo a Igreja – representada pelo crucifixo – não passa despercebida. Recorda-se que, em meados da década de 1970, apesar da repressão às informações ainda permanecer, denúncias e cobranças por desaparecimentos e torturas motivadas por questões políticas se ampliavam, sobretudo após a extinção do AI-5 e da publicação da Lei da Anistia⁴⁰¹.

A representação da tortura sofrida pelo major Seixas é ainda mais emblemática, pois traz outros elementos além da denúncia da barbárie. Apesar de tentar tranquilizar a família e amigos quando se dirigia para o Palácio do Governo, onde deveria prestar esclarecimentos após o entrevero que teve com o governador durante a peça teatral, uma tensão predominava entre todos enquanto, escoltado por soldados, subia a rua escura. O breu faz o corte para um plano no qual uma porta é aberta e aparecem dois soldados. No contracampo do porão, Seixas está encolhido no canto, já descomposto do traje que vestia no teatro. Um dos soldados salta o degrau para levantar o preso.

O major Seixas agora está amarrado com as mãos acima da cabeça, em uma prancha inclinada. Sua aparência é de exaustão. Sua camisa branca está suja e manchada de sangue. O capitão Vasconcelos está bem próximo e fala ao seu ouvido. Observa-o e calmamente diz que sua dívida com a Coroa era maior do que se imaginava, mas que, até o momento, ele não dava sinais de como saldá-la. Enquanto fala, um outro homem passa pela lateral com uma corda. O capitão prossegue: “Afiml, liderar uma manifestação pública contrária à autoridade de sua majestade é muito significativo para um perdulário cínico e agitador”.

O militar olha para o lado, como que autorizando o segundo homem a agir. Gemidos são ouvidos e Seixas nega que seja verdade a

⁴⁰¹ Certamente houve vozes que denunciaram o estado de violência e desrespeito aos direitos humanos durante o regime militar, como exemplo as simbólicas atuações do advogado Barbosa Lima Sobrinho, que recorreu ao direito de proteção aos animais para pedir tratamento mais justo aos seus clientes, e dos bispos dom Hélder Câmara e dom Ivo Lorscheiter, representantes da parcela da Igreja que se opôs ao governo, sobretudo aqueles integrantes ligados à Teologia da Libertação.

acusação. Um primeiro plano, com a câmera posicionada de baixo para cima, foca seu rosto se contorcendo de dor.

A esposa de Seixas decide intervir. Vestida de preto, reúne-se com o governador e pede clemência, ressaltando a lealdade do marido e que, em breve, as dívidas com a Coroa seriam quitadas. O governador e o chefe das tropas vão ao calabouço. Através de uma janelinha na porta, conversam com o prisioneiro Seixas, que está ferido, com a cabeça enfaixada, cobrindo um olho (*frame 28*).



Frame 28 – Plano da conversa na prisão entre Seixas, o governador e o capitão Vasconcelos (*Chico Rei*, 1985)

O governador pergunta se Seixas havia melhorado do tombo que sofreu. O diálogo que se desenvolve é pontuado por cinismo e ameaça. Apesar de extenso, merece ser transcrito.

Seixas – Meu tombo...?

Governador – Ah...Parece que a memória também foi afetada.

Seixas – Se há alguma coisa no mundo que eu jamais vou esquecer, será sempre isto.

Governador – Como o senhor deve se lembrar, claramente, que quando fugia da sua cela, caiu da escada.

Seixas – Me lembro bem como fui amarrado na roda e como fui castigado. E ele [capitão Vasconcelos] deve se lembrar, porque estava perto.

Governador – Infelizmente, a sua memória pessoal não é a memória oficial. Nós só queremos lhe ajudar. Ou será que o senhor prefere ficar aqui para sempre?

Seixas – Aqui...?

Governador – O senhor acha que podemos soltar alguém por aí, mostrando a sua cabeça e a sua perna, e afirmando que nós fomos os responsáveis por isso? Afinal de contas, até este ponto o senhor deve entender de política para também saber que isto é impossível.

Seixas – Eu cáí...

Governador – Ao tentar fugir.

O aprisionamento do major Seixas revela o temor do governo autoritário à subversão da ordem. No teatro, a euforia de Seixas devia-se à boa notícia da descoberta do ouro, ainda que em outras passagens do filme, tenha demonstrado insatisfação com as condições políticas e econômicas. Uma vez preso, os agentes governamentais conduzem o processo de modo a confirmar as acusações, valendo-se de dados e evidências alheios ao teor da denúncia, mas que são articuladas de modo a confirmarem os motivos da prisão. No caso, a situação econômica e tributária do major Seixas é usada como embasamento para ele tramar uma subversão à administração real.

A repressão política é, portanto, apresentada. Contudo, o diálogo entre o governador e Seixas, no qual a autoridade apresenta as condições para libertá-lo, é revelador da manipulação de informações. As sequelas físicas de Seixas são explicadas por uma versão mentirosa construída pelo Estado. Destaca-se, nessa linha explicativa, que a vítima é responsabilizada pelos danos sofridos. E, ainda, para sobreviver, se aceita a condição imposta, quebrando o orgulho e honra do prisioneiro⁴⁰².

É exemplar nesse diálogo a fala de que *a memória pessoal não é a memória oficial*. Em última instância, permite refletir as disputas em

⁴⁰² Destaca-se que esse tipo de situação/denúncia aparece em *Os Inconfidentes*, de Joaquim Pedro de Andrade. E também em *Como era gostoso meu francês*, de Nelson Pereira dos Santos, numa dimensão irônica. Cf.: OS INCONFIDENTES. ANDRADE, Joaquim Pedro de... op.cit.; COMO ERA GOSTOSO MEU FRANCÊS. SANTOS, Nelson Pereira dos. Condor Filmes. 1971, 79 min.

torno da memória e sua historização quando elaborada em narrativa, como observa Paul Ricoeur⁴⁰³. Durante o processo de redemocratização brasileiro, um episódio traumático tem paralelo com as sequências de tortura de Seixas. Trata-se da morte de Vladimir Herzog, jornalista e diretor da TV Cultura, pouco tempo depois de ter sido preso pelo DOI-CODI/SP, em 1975⁴⁰⁴. Oficialmente, alegou-se suicídio, sendo divulgada uma foto do preso enforcado em uma janela. A versão oficial foi contestada e a foto bastante criticada como evidência de fraude, pois naquela situação não havia condição de falecimento. A repercussão foi grande, com muitos protestos e a realização de culto ecumênico na Catedral da Sé, capital paulista. O episódio reforçou os argumentos pró-abertura política, que se consolidaria anos depois.

Contudo, além do barbarismo inerente ao papel do militar no governo, a ironia também perpassa como crítica aos homens das armas. Nesse caso, a veia carnavalesca do filme de Cacá Diegues o torna mais propenso para desencadear esse tipo de abordagem. O sargento-mor é o personagem militar por meio do qual a seriedade desejada no mundo militar, de hierarquia e disciplina, é questionada. Sua primeira aparição indica esse perfil. Ele grita pela casa à procura de Chica, que está no porão junto ao seu filho, José Rolim. Vestido apenas com a casaca do uniforme, aparece de ceroulas em plena sala, onde o intendente e dona Hortência o aguardavam para recepcionar o governador. Constrangido, redobra os berros pela escrava a fim de saber onde ela havia posto suas calças. A sequência se torna ainda mais patética quando José Rolim explica à escrava que o contratador era o responsável por levar as riquezas do país embora. Para evitar que seu filho ficasse na mira política do intendente, alega fidelidade ao rei D. José I e presta deferência em posição de sentido em trajes íntimos (*frame 29*).

⁴⁰³ RICOEUR, Paul. *A memória...* op.cit.

⁴⁰⁴ Apesar dos riscos, logo surgiu uma publicação sobre o assunto que posteriormente, recebeu outros trabalhos; cf.: ALMEIDA FILHO, Hamilton. *A sangue-quente: a morte do jornalista Vladimir Herzog*. São Paulo: Alfa-Omega, 1978; MARKUN, Paulo. *Vlado: retrato da morte de um homem e de uma época*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1985; MAUÉS, Flamarion; WENDEL, Abramo Zilah. *Pela democracia, contra o arbítrio: a oposição democrática, do golpe de 1964 à campanha das Diretas Já*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.



Frame 29 – Plano do sargento-mor de ceroulas jurando fidelidade ao rei (*Xica da Silva*, 1976)

Quando vai ao mercado atrás de seu filho, também se apresenta em situação vexatória. Chega aos berros, chamando José Rolim de vagabundo e que sabia o que ele pretendia em Vila Rica. Seu filho não lhe dá muita atenção. Quando saem do mercado, o sargento-mor diz que não podia permitir sua partida para se meter em baderna política, afinal ele não podia se esquecer que era filho de *um agente da lei* e, então, atola o pé num monte de estrume, ao que vocifera: “Bosta!”.

O uso do riso para a reflexão é conhecido desde os tempos do teatro na Grécia antiga, quando a comédia ajudava na educação da população⁴⁰⁵. As imagens de um militar prestando continência de

⁴⁰⁵ Para um panorama sobre a história geral da educação; cf.: CAMBI, Franco. *História da Pedagogia*. São Paulo: Unesp, 1999; MANACORDA, Mario. *História da educação: da antiguidade aos nossos dias*. 12.ed. São Paulo: Cortez, 2006. Estudos sobre a ridicularização como tática para deslegitimar governos é percebido em vários momentos históricos como no Iluminismo e na Revolução Francesa ou na Primeira República Brasileira; cf.: DARNTON, Robert; *Boemia literária e revolução*:

ceroulas ou afundado o pé no estrume funcionam, ao menos, como imagens não-canônicas, pelas quais a representação esperada sobre o militar é desconstruída de modo ridículo.

O desenvolvimento da meta-história é uma constante nas películas de Walter Lima Júnior e Cacá Diegues. As categorias de análise – liberdade política, administração e tortura – aqui propostas permitem o seu reconhecimento. Os planos descritos reiteram, ainda, outra perspectiva para a compreensão do filme de gênero histórico: como intermediário da construção da história pública, que é estimular o entendimento do cenário presente em diálogo com o passado.

3.3. Lições cinematográficas de história

Uma característica do filme de gênero histórico é a preocupação pela reconstituição audiovisual de elementos históricos – como vestuário, objetos, costumes inerentes à temporalidade representada. Ao perseguir uma reconstituição histórico-temporal qualificada, a equipe de produção delinea outro relevante aspecto desse tipo de filme: a pesquisa temática. Nesse sentido, muitas representações que compõem a trama fílmica se destacam pelo preciosismo, reconstitutivo ou não, quando, geralmente é acusada de equívocos e anacronismos. O fato é que o filme de gênero histórico em diversos momentos adota um tom didático, quase professoral, ao representar fatos históricos.

Chico Rei e *Xica da Silva* não fogem a essa perspectiva. As variadas narrativas sobre Chica da Silva e Chico Rei, bem como a desenvolvida historiografia a respeito do período colonial, orientaram a ampla pesquisa de produção. Em ambas as narrativas cinematográficas, o espectador recebe explicações claras sobre a história dos protagonistas devidamente contextualizados, resultando em um mergulho sobre as representações referentes à sociedade colonial brasileira.

o submundo das letras no antigo regime. São Paulo: Companhia das Letras, 1987; SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso...* op.cit.

Muitos planos de transição terminam por ambientar o espectador. Entre a compra de Chico Rei e o início de seu trabalho na Mina da Encardideira, por exemplo, planos mostram o major Seixas chegando com o escravo à fazenda, onde aspectos do trabalho rural são apresentados: negros conduzindo carros de boi, selando cavalos, pilando, transportando barris, capinando (*frame 30*).



Frame 30 – Plano geral da fazenda do major Seixas (Chico Rei, 1985)

Em ambos os filmes, planos de transição entre as ações desenvolvidas em Vila Rica e arraial do Tejuco, importantes núcleos urbanos do período, são exemplares para a apresentação de aspectos cotidianos. Nesses momentos, é possível reconhecer o transporte pelas liteirinhas, de variados modelos, carregadas por negros. Durante o dia, as ruas estão sempre movimentadas, quase sempre por negros desempenhando alguma atividade ou desocupados.

As pontes de Vila Rica estão sempre cheias de pessoas, brancas e negras, sendo intenso o comércio de frutas, flores, cestas. No arraial do Tejuco, o diretor aproveita as instalações do mercado para revelar

alguns pormenores do cotidiano colonial⁴⁰⁶. Em um plano geral, a construção azul do mercado, com seus arcos bonina, é filmada em segundo plano, atrás do pátio onde muitos tropeiros descarregam suas tropas, revelando o movimento comercial elevado no local. No seu interior, o escravo florista mantém sua mercadoria fresca ao cuspir água sobre elas.

No mercado, aspectos do comércio de escravos também são explicados. Em primeiro plano, um negro vestido e com chapéu anuncia: “Ladinos e de ganho! 35 patacas o macho. 14 a fêmea” – conforme escrito no cartaz redigido em algarismos romanos (catorze está grafado errado). Enquanto repete a informação, três negros acorrentados são observados por três homens, que comentam que as “peças” pareciam novas, mas não valiam as 35 patacas. Em Vila Rica, o comboeiro expunha seu lote de cativos em praça. O comprador vistoriava o escravo que lhe interessava, observando-lhe os dentes, olhos, estrutura do corpo, idade. Qualidades como força e conhecimentos em mineração valorizavam a peça. Os mais valiosos eram vendidos por leilão, como Chico Rei, possuidor de muitas virtudes, inclusive pertencer à nobreza de sua tribo, arrematado por 10 mil réis (*frame* 31).

Nos planos filmados, revelam-se alguns critérios para se escolher o escravo, como a observação dos dentes, associando boa formação à resistência e saúde, e a idade para projetar o tempo de produtividade dos serviços a serem explorados. A valorização do cativo podia ser maior caso ele soubesse algum ofício. Diferencia, ainda, o escravo ladino, relativamente conhecedor da cultura local, do boçal, que precisava aprender o idioma português. A variação de preços, segundo o sexo, também é enfatizada, pagando-se mais pelo homem por sua força física, necessária para serviços mais pesados. As negras eram,

⁴⁰⁶ Originalmente, a construção do mercado é de 1835, com finalidade comercial privada. Após ser desativado pelo proprietário, a população encaminhou, em 1889, um pedido à municipalidade para transformar o espaço em local de distribuição de mercadorias; o que foi atendido, tornando-se conhecido como Mercado dos Tropeiros; cf.: ÁVILA, Afonso. *Barroco...* op.cit., p.354-355.

geralmente, escolhidas para tarefas domésticas, de amamentação e para lavoura⁴⁰⁷.



Frame 31 – Plano do comboio de escravos sendo vendido nas ruas de Vila Rica (Chico Rei, 1985)

A escravidão estava viabilizada no Brasil colonial por meio da regulamentação jurídica do Estado, aval moral da Igreja e culturalmente aceita pelos habitantes. Não se pode desconsiderar, contudo, que a violência era o recurso ao qual se lançava mão para fazer valer o escravismo como um pilar da sociedade brasileira.

A resistência cativa podia ocorrer em situações de confronto aberto, fugas ou negociações. Os castigos eram aplicados para eventual risco à disciplina imposta pelo senhor ao seu cativo. O castigo possuía um aspecto pedagógico. Por isso, muitas vezes, era aplicado em público – nos pelourinhos urbanos, em troncos nas propriedades rurais – ou tornado público ao impor um instrumento de castigo usado

⁴⁰⁷ Cf.: GORENDER, Jacob. *O escravismo...op.cit.*

pelo escravo em seu dia a dia⁴⁰⁸. A inserção do castigo no cotidiano da sociedade escravista pode ser dimensionada pela sua recorrência na iconografia produzida no período. Carlos Julião, Jean Baptiste Debret e John Rugendas, entre outros artistas, produziram muitos registros de castigos, em diversas situações, que servem de fontes para as representações audiovisuais e escolares para o tema, inspirando também o campo cinematográfico.

O escravo com gargalheira que aparece no início e no final de *Xica da Silva* revela a publicização da penalidade. O chicote fazia parte do cotidiano do cativo. Nas áreas de mineração parece ter sido bastante usado a fim de coibir que o escravo-minerador tentasse esconder ouro ou diamante em seu corpo. Ao sair da Mina da Encardideira, o escravo era severamente revistado. Chico Rei presencia um companheiro ser flagrado. No tronco, localizado entre a casa grande da fazenda de Seixas e a senzala e área de serviços, o desencaminhador é penalizado na frente dos demais negros, cotando-se 25 chibatadas.

Quando Chica da Silva foi barrada na Igreja por ser negra, ela procurou pelo contratador no serviço diamantífero. Ao chegar ao local, jogou sua carta de alforria sobre João Fernandes e diz que de nada valia. Retornando para a liteirinha, passa por um negro amarrado ao tronco, sendo açoitado. Observa a situação e por alguns segundos sua expressão sugere apiedar-se. Entretanto, retoma o diálogo e continua a lamentar com seu amásio o fato de os brancos não a deixarem participar da missa, e não dá atenção para o feitor lavando com sal as costas do escravo para favorecer a cicatrização, tomada como plano aberto.

Além da preocupação em representar os cruéis castigos que mantinham a disciplina dos cativos, os diretores usaram seus filmes para explicar outro ponto recorrente na história de Minas Gerais: o

⁴⁰⁸ O Estado considerava do âmbito privado a relação senhor/escravo. Somente no final do II reinado brasileiro houve uma intervenção direta nessa relação, por meio da Lei nº 3.310 de 15 de outubro de 1886, que proibiu o senhor de açoitar seu escravo. Disponível em: <http://presrepublica.jusbrasil.com.br/legislacao/104053/lei-3310-86> Acesso em: 15 dez. 2013.

descaminho de riquezas⁴⁰⁹. Quando a Coroa não mais conseguia auferir a quantia de 100 arrobas anuais de ouro, cota estabelecida como pagamento pela extração na capitania de Minas, a partir de 1763, três linhas explicativas eram apresentadas: falta de capacidade técnica de extração, descaminho feito por escravos e brancos, natureza efêmera da riqueza – esta, com fundo moral religioso⁴¹⁰.

Dessas explicações, culpar os desencaminhadores era a mais recorrente entre as autoridades. Seguindo essa linha, Cacá Diques recorre duas vezes ao santo do pau oco para explicar a engenhosidade dos extraviadores, que usavam imagens religiosas ocas para ocultarem ouro e diamantes. A primeira ocorre quando o intendente e o sargento-mor explicam ao contratador, recém-chegado ao Tejuco, como era o processo. Da segunda vez, o contratador se apropria do conhecimento e a explica ao governador.

Um processo mais elaborado de contrabando foi trabalhado por Walter Lima Junior. É o caso do alferes Felipe, que desviou o ouro recolhido pela Intendência sem despertar suspeitas ao falsificar o selo real nos despachos burocráticos. A representação revela possibilidades de irregularidades dentro da própria máquina administrativa realizada por funcionários corruptos.

O principal alvo da repressão, entretanto, continuava a ser o escravo, por ser o responsável direto pela mineração. As táticas de subtração eram semelhantes, tanto para o ouro, quanto para as pedras preciosas. Quando Chico, por exemplo, ao ser apresentado, na Mina da Encardideira, questionou por que se trabalhava cantando, recebeu como resposta que ao cantar se evitava que o escravo engolisse o ouro.

Walter Lima Júnior permanece didático ao mostrar o descaminho. O chamado ouro de carapinha é explicado quando o negro que morreu nos braços de Chico Rei revelou ter ouro escondido nos cabelos.

⁴⁰⁹ Para o tema de descaminho (garimpo, extravio e contrabando), suas formas de ocorrência e legislação repressora – especialmente para a região diamantina; FERREIRA, Rodrigo de Almeida. *O descaminho de diamantes...* op.cit.

⁴¹⁰ Laura de Mello e Souza sintetiza as três linhas e seus argumentos; SOUZA, Laura de Mello e. *Desclassificados do ouro: a pobreza mineira no século XVIII*. 4.ed. São Paulo: Graal, 2004.

Depois, era lavar a cabeça em uma pia para recolher o resultado do desvio. A tática foi estimulada entre os negros da Encardideira e contou com o apoio da Irmandade do Rosário e do padre espanhol. Em uma cena icônica, os negros fazem fila para que o clérigo lavasse na pia batismal as cabeças dos contraventores (*frame 32*).



Frame 32 – Plano do padre, na igreja, lavando a cabeça dos negros para recolher o ouro extraviado (Chico Rei, 1985)

A riqueza extraviada derivava do trabalho minerador. Assim como os castigos, esse tema foi amplamente abordado pela iconografia e produção bibliográfica, bastante referenciada nas produções fílmicas. Na escura Mina da Encardideira, os cativos mineram com picaretas e marretas, desbastando a rocha cujos fragmentos eram retirados em caixotões para serem lavados e, assim, o ouro ser apurado. O momento em que Chico Rei descobriu a galeria subterrânea, seu companheiro revela que um enorme veio foi encontrado na rocha. A câmera dirigida por Lima Jr. acompanha seu movimento com as mãos, seguindo a marca na parede da mina, esclarecendo como o ouro era encontrado.

Não obstante, a mineração predominante na região acontecia nos leitos e nas margens dos rios, chamadas de grupiaras. Nesse aspecto, Cacá Diegues dedicou especial atenção para representar os modos de extração dos diamantes. Em três momentos de *Xica da Silva* são dadas explicações.

A primeira referência está na primeira audiência entre o contratador e as autoridades da Demarcação Diamantina, quando determinou que se seguissem os passos de Teodoro para minerarem em seus achados. A segunda ocorre no mercado, quando o comerciante que vende bebidas detalha o procedimento adotado, explicando a um tropeiro que Teodoro não tinha condições técnicas para aprofundar a extração, tampouco podia permanecer no local sob o risco de ser preso. Depois de minerar na superfície, o contratador dos diamantes montava a estrutura para desenvolver o serviço. O terceiro momento é o clímax, pois o espectador visualiza os procedimentos. O passeio pelas etapas de extração, narradas por João Fernandes a Chica – que estava no local para reclamar de ter sido proibida de entrar na igreja – revelam a circularidade do conhecimento em torno das táticas de mineração e de representações iconográficas.

Por um plano geral, negros perfilados, em pé e ligeiramente encurvados, são representados bateiando o cascalho no rio. João Fernandes narra ter mandado construir a barragem: “Mudamos o curso do rio. Passamos a minerar o leito seco dele. Um cascalho onde ninguém botou os olhos, as mãos ou os pés. Assim os diamantes brotam feito capim. Cada um maior do que o outro”. Enquanto sua voz em *off* explica os procedimentos, uma sucessão de cortes rápidos e enquadramentos por planos gerais apresentam a dinâmica do serviço: negros retiram barris de água e repassam a outros escravos que estão em níveis mais elevados (secagem do rio) (*frame* 33). Por uma passarela, na altura da barragem, cujos detalhes transparecem a fragilidade da construção, negros carregam bateias e carumbés. Toda a movimentação é vigiada de perto por fiscais paramentados com casacas, chapéus e chicotes. Outra tomada em plano geral, com câmera alta, dimensiona a grandeza do serviço (*frame* 34): barragem,

passarela, negros bateiam, negros transportam cascalho, corredeira. E orgulhosamente conclui: “E tudo isso é nosso, Chica. Quer dizer, nosso e do nosso amado rei”. No rio, um rebuliço entre os escravos, que sussurram *olha o tamanho*. Um negro bate palmas assinalando o achado, enquanto o administrador sai apressadamente para avaliar. Do rio, chama por João Fernandes, que está com sua amásia no barracão do serviço, observando do alto de toda engenharia construída. Quando o contratado chega ao rio, o administrador do serviço diz ter certeza de *que se trata do maior diamante jamais encontrado no mundo*.



Frame 33 – Plano do serviço de extração diamantina (*Xica da Silva*, 1976)



Frame 34 – Plano geral do serviço de extração diamantina (*Xica da Silva*, 1976)

Outra temática tratada com didatismo – e que termina por explicar parte do passado ao espectador – é sobre as irmandades religiosas; uma associação civil cujos integrantes se reuniam⁴¹¹. Em Minas, onde as ordens religiosas regulares estavam proibidas, as irmandades foram essenciais para a manutenção de serviços para a fé católica como contratação de padres regulares, rituais funerários, construção e manutenção de templos religiosos, realização de festas em devoção do santo padroeiro. Observa-se que os diretores apresentam duas perspectivas distintas sobre essa organização: a integração e a segregação⁴¹².

Em *Chico Rei*, no navio negreiro, depois de passada a tormenta e as agressões aos cativos, a embarcação encontra-se em calmaria. Um tripulante sobe ao mastro e grita *terra à vista!* Uma alegria geral toma conta de todos, inclusive dos escravos que estão no convés, e aos

⁴¹¹ Cf.: BOSCHI, Caio César. *Os leigos e o poder...*op.cit.

⁴¹² Donald Ramos problematiza os limites da irmandade religiosa como espaço de sociabilidade para os negros e como espaço facilitador para a aculturação branca, assim como o fez para os quilombos e sua integração à sociedade escravocrata; cf.: RAMOS, Donald. *O quilombo e o sistema escravista...*op.cit.

sorrisos se confraternizam. Ressalva-se o estranhamento dessa presença negra no plano, pois contradiz a tônica das primeiras cenas em que são representados, quando os africanos sofrem a violência dos marujos. Durante os preparativos para o ancoramento da embarcação, os escravos são perfilados e um marujo negro passa óleo em seus corpos com o intuito de melhorar-lhes a aparência e, assim, facilitar sua venda aos mercadores no território. Enquanto besunta os cativos, informa que eles viajarão para o interior: Vila Rica. Ao chegar à terra do ouro, recomenda que procurassem pela irmandade do Rosário, formada por um grupo de negros, que os auxiliaria.

O plano na mina da Encardideira em que o velho que morre nos braços de Chico Rei indica a importância da irmandade para os negros, já que ele pede a contratação de um enterro digno, o que deveria ser feito junto à irmandade. Chico Rei só toma contato com a irmandade do Rosário após ser libertado. Vai à igreja e se apresenta aos irmãos como Galanga, do Congo, e ex-escravo que, depois de muito trabalho, conseguiu a alforria. A mesa diretora o recebe ressaltando estarem felizes pela sua chegada e que ele tenha sobrevivido, já que muitos não passavam de sete anos de cativo.

Depois de ouvir o lamento sobre as duras condições do trabalho escravo, Chico conversa reservadamente com um irmão. Ainda desconfiado, pede explicações sobre a fé dos negros: “O que fez a igreja esse tempo todo para você perder a sua crença? Onde está zambi para você?” Nesse momento, o irmão presta esclarecimentos sobre o papel da irmandade, sua função para os negros e relação com a sociedade branca.

Eu, absolutamente, não perdi nada da minha crença. Se sou usado, também posso usar. Não esqueci nada de Zambi. Ao contrário. Eu trouxe para a igreja todos os orixás, apenas transformados. É importante essa posição minha dentro da igreja. Importante para mim e para os negros.

O diálogo reforça a ideia da integração, com mútuos benefícios para os negros e para os brancos. O sincretismo religioso entre elementos da cultura negra e a religião oficial católica também é

assinalada⁴¹³. Pouco depois, desenvolve-se a cena no quilombo, onde se estabelece o debate entre Muzinga e o irmão do Rosário sobre as formas de liberdade, reforçando a estratégia da irmandade em se adequar às regras estabelecidas para obter benefícios e criar espaços de convivência entre negros e brancos. Por fim, a irmandade do Rosário, com o auxílio do padre, se torna parceira de Chico Rei para adquirir a Mina da Encardideira e acobertar o descaminho de ouro, conforme a citada sequência de lavagem das cabeças à pia batismal.

Em *Xica da Silva*, por outro lado, a irmandade é apresentada não apenas como uma associação para negros. A extensão do grupo social implica outra perspectiva analítica para essas organizações: o reforço da hierarquia, algo caro à sociedade setecentista. Participar de uma irmandade significava expressar a devoção religiosa, mas também era uma questão de qualificação socioeconômica. Por isso, determinados santos de devoção eram comumente associados a grupos e suas ocupações na sociedade⁴¹⁴. O interdito imposto pela irmandade dos brancos à entrada de Chica, mesmo alforriada, em seu templo exemplifica a segmentação por trás dessas associações. Nem mesmo João Fernandes poderia interferir, pois, como ele explica, as irmandades tinham liberdade para redigir seus estatutos, que deviam ser aprovados pelo Papa.

Nas narrativas fílmicas, as abordagens relativas à irmandade, à mineração, aos descaminhos e ao cotidiano dos escravos dão sentido à trama em que estão inscritos os personagens principais. Para além da perspectiva da narrativa cinematográfica, os planos são elucidativos para a compreensão de uma atividade de grande importância para a compreensão da história brasileira, frequentemente inscrita nos livros escolares como ciclo do ouro ou da mineração. Os diretores se apropriam de variadas fontes para, com esmero, representar ao

⁴¹³ Referenciado ao final do filme, o trabalho de Roger Bastide segue essa linha explicativa; BASTIDE, Roger. *As religiões africanas no Brasil...* op.cit.

⁴¹⁴ Por exemplo: os negros se organizavam em torno de Nossa Senhora do Rosário, Santa Efigênia, São Benedito, Nossa Senhora das Mercês, os militares preferiam a irmandade de Nosso Senhor do Bonfim, enquanto integrantes da elite econômica se associavam às ordens Terceiras do Carmo e de São Francisco.

espectador um saber bastante específico, talvez pouco apreendido e, certamente, poucas vezes visualizado.

Nesse sentido, reconhece-se outro viés do filme de gênero histórico como um veículo de história pública: a perspectiva educativa, pela qual se estabelece a divulgação e explicação sobre um fato histórico. Ressalva-se que esse viés é entendido de modo complementar, integrado e dialético, às duas outras perspectivas analisadas: promover a reflexão histórica por meio de uma narrativa sobre determinado tema e problematizar o presente em uma ponte temporal com o passado.

4. REVERBERAÇÕES DE *XICA DA SILVA* E *CHICO REI*: HISTÓRIA PÚBLICA

Os filmes em análise proporcionaram discussões públicas ainda em suas fases de produção. Quando os projetos foram anunciados, o diretor de *Xica da Silva* concedeu entrevistas em que ressaltava a relevância do filme, enquanto *Chico Rei* foi destacado por se inscrever na linha de *projetos de filmes históricos* da Embrafilme e estabelecer uma inédita parceria com produtores internacionais⁴¹⁵. À época do lançamento dos filmes, a cobertura da imprensa permaneceu ativa, potencializando o debate sobre os filmes de gênero histórico e sua relação com a cultura histórica.

O sucesso de público e de bilheteria de *Xica da Silva* se refletiu na intensa discussão estabelecida nos veículos da imprensa escrita. Dois anos após o lançamento, as críticas positivas e negativas sobre o filme ecoavam e serviram de combustível para o acirrado debate sobre a liberdade de criação e compromissos políticos na produção de representações sobre a história do país. Esse debate ficou conhecido pela expressão *patrulha ideológica*, uma referência de Cacá Diegues aos seus críticos mais exacerbadados⁴¹⁶. A cobertura sobre *Chico Rei*, por outro lado, foi menos intensa quanto a sua exibição – fato parcialmente explicado pelas dificuldades de distribuição –, sobressaindo-se abordagens que retomavam o litígio em que se envolveram a Embrafilme, Walter Lima Júnior e os produtores alemães. Recuperar aspectos das críticas sobre os filmes contribui, portanto, para

⁴¹⁵ Capítulo 2: cinema e conhecimento histórico – 2.3. Os projetos fílmicos de *Xica da Silva* e *Chico Rei*.

⁴¹⁶ Para *patrulhas ideológicas*; cf.: HOLANDA, Heloísa Buarque de. (Org). *Patrulhas ideológicas*. São Paulo: Brasiliense, 1980; NAPOLITANO, Marcos. O caso das *patrulhas ideológicas* na cena cultural brasileira do final dos anos 1970. In: João Roberto Martins Filho. (Org). *O golpe de 64 e o regime militar: novas perspectivas*. São Carlos: EDUFSCAR, 2006.

dimensionar o papel do filme de gênero histórico como divulgador do conhecimento, sua circularidade e nuances da sua receptividade.

Mensurar a incorporação de *Xica da Silva* e de *Chico Rei* no âmbito escolar – considerado ponta de lança para a construção do conhecimento histórico – é outro caminho para se reconhecer as reverberações desses filmes no espaço público. Nesse sentido, uma trilha a ser investigada elege os livros didáticos de História, a fim de perceber se os títulos fílmicos propiciaram – e de que maneira – uma nova abordagem sobre temas como o escravismo e as minas coloniais ou, até mesmo, a constituição de cursos de capacitação para docentes considerando o diálogo com as referidas produções. Tal avaliação pode apresentar resultados mais amplos mediante um levantamento panorâmico que procure reconhecer impactos nas produções acadêmicas. Isso porque a produção de materiais didáticos e o desenvolvimento de procedimentos metodológicos voltados para o ensino-aprendizagem se relacionam diretamente – ainda que não imediatamente – com renovações na produção acadêmica. A crescente oferta de cursos de pós-graduações, vivenciados no ensino superior brasileiro desde a década de 1990, estreita e amplia ainda mais essa relação. Por essa perspectiva, assinala-se a relação entre o filme e a reflexão histórica escolar-acadêmica e a circularidade desse conhecimento.

4.1. Repercussão: debates pela imprensa

Os textos jornalísticos sobre lançamento de filmes com temática histórica apresentam uma estrutura similar, pois geralmente trazem informações sobre o período abordado, aspectos da reconstituição temporal (cenografia, figurino, costumes etc), os maiores desafios para realizar o filme, custos de produção, enfim, recuperam dados do processo de produção. Mesmo quando a matéria inclui entrevista com o diretor, integrante da produção ou elenco, esse quadro é perceptível.

Ao abordar o filme priorizando as questões supracitadas, a imprensa reporta dados técnicos referentes à película, cumprindo com

seu objetivo primordial: a notícia⁴¹⁷. Contudo, também, permite ao leitor tomar contato com a temática, colocando em pauta um conhecimento histórico prévio, cujas apresentação e repercussão podem até instigá-lo a ir ao cinema assistir ao filme em busca de mais informações. Nesse sentido, a cobertura jornalística favorece a amplificação do impacto público da obra, visto que o jornalista costuma recorrer ao saber histórico elaborado, especialmente acadêmico, como lastro para o seu texto – ainda que o diálogo com a historiografia circunscreva-se aos conhecidos limites de uma matéria de jornal (do espaço a ser ocupado na página do veículo ao tempo para apuração das informações).

Com os filmes *Xica da Silva* e *Chico Rei* não foi diferente. O teor das matérias que anunciaram as filmagens sobre a famosa ex-escrava da região dos diamantes e o lendário *rei negro de Minas* era abertamente elogioso. A expectativa positiva nesses textos jornalísticos terminava por promover os filmes – ainda que a documentação consultada não permita qualificá-los como parte da estratégia promocional. As matérias realizadas durante a produção permitem, também, inferir aspectos como o reconhecimento da capacidade da produção nacional em empenhar vultosos recursos na empreitada, a valorização do filme de gênero histórico e a demanda represada pela realização desse gênero fílmico.

Próximos de serem lançados, os jornais divulgavam os empreendimentos fílmicos redigindo linhas elogiosas. Em 1975, um ano antes do lançamento, a *Revista Crítica* publicou *A Fantástica Xica da Silva*, cuja frase de abertura sinaliza o tom da matéria: “Cacá Diegues realiza nesse filme um dos projetos mais ambiciosos do cinema brasileiro em termos econômicos – a fita custará mais de Cr\$ 1 milhão”⁴¹⁸. No início de 1976, um panorama sobre as produções cinematográficas nacionais em andamento destacava *Chica da Silva*

⁴¹⁷ Para aspectos da produção jornalística; cf.: SOUSA, Jorge Pedro. *Teorias da notícia e do jornalismo*. Chapecó: Argos; Florianópolis: Letras Contemporâneas; 2002; TRAQUINA, Nelson. *Teorias do jornalismo*. 2.ed. Florianópolis: Insular, 2005.

⁴¹⁸ SILVA, Alberto. *A fantástica Xica da Silva...* op.cit.

(ainda grafada com *Ch*), em estágio de montagem, sendo o único título, dentre as demais indicações, a ser qualificado com sinopse⁴¹⁹.

O custo final da produção mais que dobrou e as cifras, acima de 2 milhões de cruzeiros, despertaram atenção. O eixo da discussão girava na contradição entre uma indústria cinematográfica nacional marcada por crises financeiras e a realização de um filme com incomum receita orçamentária. Inevitavelmente, a avaliação do filme passava pelo critério se o dinheiro teria sido bem empregado. Às vésperas do lançamento, em entrevista à Wilson Cunha, Cacá Diegues abordou o tema.

Acho que é preciso perder este complexo de culpa em relação ao que o cinema requer como investimento. Um filme que custa 2 milhões de cruzeiros e rende 10 [milhões] não é um filme caro; um que custa 500 mil e rende 100 mil é caríssimo. Tudo está em função do mercado. Recuso esta história de cinema rico. Agora, se o cinema brasileiro quiser viver de *xicas da silva*, está liquidado. Uma das grandes qualidades do nosso cinema é, exatamente, o seu pluralismo, a possibilidade de fazer, de diversas maneiras, os filmes mais diversos⁴²⁰.

Na mesma entrevista, o diretor reforça o argumento para não considerar *Xica da Silva* uma superprodução: seu custo foi de aproximadamente 200 mil dólares, cerca de 50% do valor da produção norte-americana *Easy Rider*⁴²¹, clássico da contracultura e exemplo de produção realizada com baixo orçamento. Concorde-se com a avaliação feita por Cacá Diegues de que o retorno financeiro de um filme integra a complexa equação para dimensionar seu custo. E, ainda, que a consolidação de uma indústria cinematográfica competitiva e de qualidade não pode considerar apenas os recursos monetários disponíveis, pois é essencial manter a liberdade criativa na produção,

⁴¹⁹ Outros cinco filmes tinham estreias previstas para 1976 e foram classificados como *quase prontos*: *Dona Flor e seus dois maridos* (dir. Bruno Barreto); *A noiva da cidade* (dir. Alex Viany); *Geração aquário* (dir. Carlos Imperial); *Fogo morto* (dir. Mário Faria) e *Gordos e magros* (dir. Mário Carneiro). Listaram-se, também, projetos fílmicos com financiamento aprovado pela Embrafilme e coprodução com a estatal – desses, apenas *Gente fina é outra coisa* (dir. Denoyr Oliveira) encontrava-se em etapa de filmagem; cf.: ESCHEVERRIA, Regina. Uma superprodução do cinema nacional. Ou pelo título ninguém desconfia, mas Machado de Assis assina alguns roteiros. *Jornal da Tarde*. 23 mar. 1976.

⁴²⁰ DIEGUES, Cacá *apud* CUNHA, Wilson. *Xica da Silva*: um hino de amor à liberdade. *Revista Manchete*, 28 ago. 1976, p.60-1.

⁴²¹ *Ibidem*, p.61. No Brasil, o filme foi lançado como *Easy Rider: sem destino*; cf.: EASY RIDER, HOOPER, Dennis. Columbia Pictures. 1969, 94 min.

evitando os riscos de trabalhos sem originalidade, que caracterizam a indústria da cultura.

No entanto, percebe-se a dificuldade em romper o conservadorismo no meio cinematográfico quando, apesar de defender a superação do complexo de inferioridade do cinema nacional, exemplificada nas críticas às produções caras, o diretor se viu constrangido a se justificar e terminou por refutar ter dirigido uma superprodução. As justificativas, conforme visto, visavam também dissipar insinuações de que o diretor integrava um grupo que recebia tratamento privilegiado na Embrafilme. Ainda assim, diante do discurso consensual no meio cinematográfico pela consolidação e autonomia da indústria do cinema, configura-se uma situação paradoxal esse quase indesejável gerenciamento de um bom orçamento de produção.

Não obstante os cifrões se tornarem um critério avaliativo para *Xica da Silva*, os espectadores e a maior parte dos críticos avalizaram o emprego dos recursos na produção do filme.

É possível conciliar tanto dinheiro, aparato técnico, esforço de produção com as raízes do cinema novo – voltado para o povo, discutindo problemas que interessam ao povo, nos naturais limites de opinião a que estamos sujeitos? [...] Quando o vigoroso samba de Jorge Ben [...] encerra a projeção fica provado que sim. E os ortodoxos, mais uma vez, derrotados⁴²².

Uma sessão especial, reservada aos jornalistas e convidados, ocorreu no Rio de Janeiro em 29 de julho de 1976. Os espectadores presentes à *première* foram entusiastas em seus comentários: Chico Buarque mostrou-se desejoso de rever; Caetano Veloso asseverou ter sido o melhor filme brasileiro a que já tinha assistido; o cineasta Gustavo Dahl avaliava se tratar do *primeiro filme brasileiro pós moderno*, descolonizado das influências europeias e norte-americanas⁴²³. A receptividade da imprensa presente se reverteu em intensa promoção para o filme:

Quem, em algumas sessões especiais, já assistiu a “Xica da Silva” – o mais novo filme de Cacá Diegues, vencedor do Festival de Brasília deste ano – sentiu antecipadamente a sensação reservada ao que irão vê-lo a partir do seu

⁴²² DIEGUES, Cacá *apud* CUNHA, Wilson. *Xica da Silva...op.cit.*, p.60.

⁴²³ RANGEL, Maria Lúcia. *Cinema Novo... op.cit.*

lançamento, em outubro: a sensação de sonho, de alegria diante da irreverência brasileira, das coisas e cores brasileiras, de uma certa irresponsabilidade brasileira que o cineasta soube transmitir de maneira tão verdadeira. [...] Segundo seu diretor, o filme é “uma tentativa de mostrar que as potencialidades do povo brasileiro são superiores a qualquer circunstância histórica ou política”⁴²⁴.

A partir das sessões especiais e privadas, diversos jornais e revistas publicavam sobre o filme, incluindo entrevistas concedidas por Cacá Diegues, nas quais explicava e promovia seu filme, o que se acentuou após a estreia, em setembro. Nessas publicações, uma sinopse da história era reproduzida, destacando-se a inversão da ordem social promovida pela ex-escrava da região diamantina, linha metafórica com a qual o diretor abordou a liberdade. A esse respeito, destaca-se a entrevista de cobertura, publicada pelo jornal *O Globo*, ao festivo debute carioca, quando um grupo carnavalesco marcou presença em frente ao cinema Roxy. O trecho da matéria e entrevista realizada com o diretor, o produtor Jarbas Barbosa e a atriz Zezé Motta, apesar de longo, merece ser citado por indicar o viés seguido na cobertura por outros veículos da imprensa:

O Globo – Apesar do mito popular, do samba enredo, da Isabel Valença – que se tornou uma espécie de sinônimo da personagem – do desfile famoso do Salgueiro, para muita gente Xica da Silva não chega a ser mais do que o mito ou a lenda. Conta aí, Cacá, quem foi afinal de contas essa Xica da Silva que inspirou o teu filme.

Cacá Diegues – Uma escrava que viveu na segunda metade do século XVIII, no Arraial do Tejuco (hoje Diamantina), no interior de Minas Gerais. Ela conquistou o coração do homem mais rico da colônia, o fidalgo João Fernandes de Oliveira, contratador de diamantes.

O Globo – Continuemos didáticos. E o contratador era...

Cacá – O dono de um contrato de monopólio de extração de pedras preciosas, cedido pela Coroa Portuguesa. Graças a este amor, Xica transformou-se numa espécie de rainha negra dos diamantes, impondo suas extravagâncias, sua imaginação extraordinária, sua maravilhosa doidice⁴²⁵.

De modo geral, as notícias sobre o filme adotaram esse modelo de sinopse, pelo qual o leitor tomava conhecimento de que Chica da Silva era uma ex-escrava que conseguiu sua liberdade ao se tornar amante do poderoso contratador dos diamantes, em meados do século

⁴²⁴ RANGEL, Maria Lúcia. Cinema Novo...op.cit.

⁴²⁵ A BORBOLETA de vidro...op.cit., p.34.

XVIII. Em alguns textos, o leitor também tomava ciência de como o diretor construiu sua narrativa cinematográfica, citando as principais fontes e referências, predominando a poetisa Cecília Meireles, o literato Agripa Vasconcellos e o memorialista Joaquim Felício dos Santos. Às vezes, destacava-se Alexandre Eulálio⁴²⁶ como responsável pela pesquisa histórica mais específica. Como exemplo para essa abordagem cita-se, entre outros jornais pesquisados, o texto de Alcione Silva.

Com a colaboração constante de historiadores e peritos, como o professor Alexandre Eulálio, com o manuseio atento e constante de documentos como a *Memória do Distrito Diamantino*, e com as cores vivas e poéticas nas quais Xica da Silva se move através do décimo oitavo romance do *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, a extraordinária negra reviveu da história para o filme de Diegues⁴²⁷.

Quando o filme foi lançado no circuito mineiro, o que só ocorreu cinco meses após a estreia nas praças paulistas e cariocas, já estava consolidado seu sucesso de bilheteria. Logo, o tratamento da imprensa local foi reforçar as expectativas sobre *Xica da Silva*, como ilustra o cartaz publicado em um jornal belo-horizontino. Anunciado como o *melhor filme de 1976*, a chamada era reforçada por depoimentos de personalidades artísticas e críticos que avalizavam a qualidade do filme, digno representante do momento de recuperação do cinema nacional ao ponto de ser um legítimo concorrente nacional à maior premiação do cinema norte-americano: o Oscar. A distribuição do filme pelas salas de cinema também reflete o sucesso cinematográfico: exibido em cinco salas na capital e, simultaneamente, em seis cidades interioranas, incluindo Diamantina, no cine Trianon.

⁴²⁶ Alexandre Eulálio, carioca que considerava Diamantina sua casa, apresenta a reedição de *Memórias do Distrito Diamantino* (1976), de Joaquim Felício dos Santos. Renomado intelectual, atuou, especialmente, na área de crítica literária, por meio de artigos na imprensa e revistas especializadas. Foi também Assessor Superior do Departamento de Assuntos Culturais do MEC. Em 1979, passou a integrar o Departamento de Teoria Literária da Unicamp, como professor de notório saber. Para mais informações; cf.: <<http://www.unicamp.br/~boaventu/page20.htm>>.

⁴²⁷ SILVA, Alcione T. Xica da Silva, o deboche contra a repressão. *Folha de São Paulo*, s.d. Embora sem indicativo de data, pelas informações apresentadas, presume-se ter sido publicado à época do lançamento do filme.

O Governo de Minas Gerais
A Empresa Brasileira de Filmes S.A.
e Jarbas Barbosa
convidam a todos os mineiros para assistir

XICA DA SILVA

O melhor filme brasileiro de 1976



MA Xica da Silva, um triunfo de habilidade, de graça e de frescor que deve ser recomendado pelas suas qualidades incontestáveis e pelo que representa na luta do cinema nacional pela conquista da sua aceitação popular. (Fernando Ferreira, O Globo)

★★★★ Xica da Silva, uma explosão de alegria. (José Carlos Avellar, JB)

O filme de Carlos Diegues mostra uma beleza plástica impecável, desde os figurinos aos cenários. (Otacílio Lage, Estado de Minas)

Xica da Silva derruba preconceitos que nos últimos anos se levantaram contra o cinema novo... Xica da Silva é mais ainda: é um filme que reabre o debate sobre a cultura brasileira. (Glauber Rocha)

É o melhor filme brasileiro que eu já vi. (Caetano Veloso)

Xica da Silva tem fortes possibilidades de ser indicado para o Oscar de melhor filme estrangeiro. (Pola Vartuck, Estado de São Paulo)

Um filme como Xica da Silva, de Cacá Diegues é prova de que a arte brasileira está aí, viva, produtiva. (Chico Buarque de Holanda, Veja)

Este filme a gente garante

EMBRAFILME

Quarta-feira em Belo Horizonte nos cinemas:

BRASIL 222-5106 | **PALLADIUM** 224-2451 | **ROYAL** 224-4540 | **GUARANI** 222-6955 | **PATHE** 235-3484

Simultaneamente nas Cidades de:

Camantina: Cine Tronon	Governador Valadares: Cine Sir	Ouro Preto: Cine S. Salvador	Sete Lagoas: Cine Pepino	Montes Claros: Cine São Luis	São João Del Rey: Cine Arthur Azevedo

Figura 10 - Anúncio da estreia de *Xica da Silva* em Minas Gerais
Fonte - *Jornal da Tarde*, 23 fev. 1977.
Acervo - Hemeroteca Histórica Pública/MG

Na esteira de divulgação do filme, os jornais teciam esclarecimentos referentes à história do Brasil, contextualizando os leitores sobre o período em que se desenvolvia a narrativa. No ensejo da estreia nos cinemas mineiros, uma matéria de página inteira, publicada no jornal *O Estado de Minas*, dedicou quase metade do espaço para uma *aula de história*. O canto XIV do *Romanceiro da Inconfidência* é citado como epígrafe. Então, o leitor é informado sobre a descoberta dos diamantes, no norte da capitania, região do Serro, em 1729, e o sistema de exploração por meio de contratos arrematados por particulares, exemplificado pelo contratador João Fernandes de Oliveira. A contextualização histórica do Brasil menciona, até mesmo, o marquês de Pombal, cuja postura administrativa lhe rendeu a comparação a Oliver Cromwell, líder inglês no século XVII. Historicamente, assinala que toda a riqueza do período dependia do

trabalho escravo negro e que, às vezes, uma relação entre o senhor e sua cativa poderia reverter em benefícios para a escrava, como ocorreu com Chica da Silva.

Antes de abordar o filme e seu processo de construção, o jornalista reitera declarações de Cacá Diegues de que poucos registros foram preservados a respeito da ex-escrava, e salienta que,

[...] em vista disso, só o povo guardou a sua lembrança e a memória de seus feitos. Até que apareça algum paciente pesquisador que seja capaz de fazer por ela o que Michelet fez por Joana D'Arc, no século XIX – redescobrir o personagem histórico, sua importância dentro da civilização nacional, seu papel mítico face às características do povo brasileiro. Só os artistas têm se ocupado dela como o amor que Xica merece⁴²⁸.

Destaca-se, nesse sentido, a percepção de que o cuidado com a construção memorialística de Chica da Silva tem sido realizado por profissionais de campos distintos. Ainda que se refira em especial aos artistas, há o reconhecimento de que as representações artísticas referentes à Chica da Silva se sustentam na recuperação da tradição oral e da literatura, cabendo, sobretudo, ao poema de Cecília Meireles, o mérito de retirar essa personagem histórica do limbo.

A negligência com a história de Chica da Silva, assim como ocorre com outros personagens à margem das produções sobre o passado nacional, talvez pudesse ser revertida. O jornalista parece acreditar que o filme pudesse funcionar como estímulo aos acadêmicos para pesquisar sobre a ex-escrava do Tejuco, devidamente contextualizada às relações sociais, econômicas e políticas do seu tempo. Apesar de evocar Michelet para inspirar os historiadores, somente quase três décadas depois um trabalho à altura foi concluído pela historiadora Júnia Furtado: *Chica da Silva e o contratador dos diamantes: o outro lado do mito*⁴²⁹.

Considera-se, portanto, relevante esse momento em que o jornal, ao divulgar a produção fílmica, indiretamente fazia circular o conhecimento histórico. Por vezes, dependendo do espaço dedicado pelo jornal ao filme, ampliava-se a abordagem histórica. Desse modo,

⁴²⁸ XICA da Silva espera...op.cit.

⁴²⁹ FURTADO, Júnia Ferreira. *Chica*...op.cit.

por meio de um filme a respeito de uma personagem à margem do ensino de história escolar, uma contextualização sobre o período em que se desenvolve a trama e suas relações sociopolíticas eram explicadas, tornando acessível ao leitor um saber sobre o passado.

A expectativa com as filmagens de *Chico Rei* também passava pelas condições de produção, que envolvia um parceiro estrangeiro. O ineditismo do projeto, que previa uma série televisiva e um filme de longa metragem, levou a equipe produtora a usar duas câmeras nas filmagens: uma para cada objetivo. Em fevereiro de 1980, as perspectivas eram boas: a produtora alemã Provobis previa exibir a série ainda naquele ano e lançar o filme no mês de setembro⁴³⁰. Contudo, as projeções não se confirmaram e no final do mesmo mês estourava a ruptura entre os produtores, levando à suspensão das filmagens que ocorriam na cidade mineira de Ouro Preto.

A situação era grave, já que os parceiros estrangeiros deixaram a cidade e levaram consigo os copiões. O rompimento selava uma tensão crescente entre os produtores e colocava em dúvida a conclusão das filmagens. Concomitantemente à retirada do grupo financiador do projeto, comerciantes ouro-pretanos que prestavam serviços para a equipe de produção, bem como figurantes, se mobilizaram para receber o que lhes era devido pelos produtores. O delegado da cidade recomendou a essas pessoas que registrassem uma ação cautelar contra os diretores; como o fez Edson Elias Xavier, antiquário que havia locado várias peças de mobiliário para serem usadas pela cenografia. O acordo previa pagamento semanal, mas o antiquário reclamava dificuldades para receber, algo que ocorria mesmo antes da partida dos alemães⁴³¹.

A batalha em que se envolveu Walter Lima Júnior para concluir seu filme já foi analisada⁴³². Ainda assim, a cobertura da imprensa, cujas notícias de fundo policial repercutiam em edições de jornais de

⁴³⁰ XICO Rey na TV alemã. *O Globo*. 9 fev. 1980, p.10.

⁴³¹ TORRES, Maurílio. Diretores alemães de Chico rei somem e interrompem as filmagens em Minas. *Jornal do Brasil*. Caderno B, 27 fev. 1980, p.6.

⁴³² Capítulo 2: cinema e conhecimento histórico – 2.3. Os projetos fílmicos de *Xica da Silva* e *Chico Rei*.

outros estados, pode ter favorecido indiretamente o interesse de leitores pelo processo da realização cinematográfica. Por todo o mês de março de 1980, jornais como *O Estado de São Paulo*, *Jornal da Tarde* e *Jornal do Brasil* acompanharam o desenrolar das negociações.

O diretor reconhecia uma dívida com comerciantes da cidade em torno de 2 milhões de cruzeiros, enquanto as dívidas das filmagens, iniciadas em outubro de 1979, chegavam a 40 milhões. Buscavam-se acordos com os ouro-pretanos, que pareciam entender o problema⁴³³. Ainda assim, a dívida permanecia. Um novo produtor, Paulo César Ferreira, foi anunciado, e a Embrafilme ingressou no projeto como coprodutora, assumindo dívidas da produção, encarregando-se de viabilizar a montagem final e distribuição do filme⁴³⁴. A mudança de postura da Embrafilme, que até então se limitava a cobrar os resultados dos envolvidos, visava reaver parte do investimento, já realizado, e desfazer uma possível má reputação que pudesse dificultar negócios futuros junto a produtores internacionais.

Enquanto a imprensa reportava o que se passava na cidade mineira, os produtores tentavam minimizar o estrago. Luiz Eugênio Araújo Muller, representante da produtora brasileira Art-4, respondia à matéria do *Jornal do Brasil* acusando esse periódico de má vontade com a produção de *Chico Rei*⁴³⁵. Em sua carta salientava que, durante os cinco meses de filmagens em Ouro Preto, cerca de 1,5 milhão de cruzeiros foi injetado no comércio local; e a cidade ainda seria beneficiada com a exibição do filme no exterior, lembrando que se tratava de um trabalho internacional. O produtor observava também que,

[...] as divergências entre os grupos brasileiro e alemão surgiram quando o filme já estava 90% pronto e decorreram exclusivamente de diferenças de ponto-de-vista quanto a

⁴³³ RECOMEÇAM em Ouro Preto as filmagens de Chico Rei. *O Estado de São Paulo*. 29 fev. 1980, p.19.

⁴³⁴ XICO Rei. *Jornal do Brasil*. 12 mar. 1980, p.6.

⁴³⁵ A *Revista Visão* publicou, em 31/03/80, *A novela de Chico Rei*, matéria que reiterava o teor das informações publicadas pelo *Jornal do Brasil* sobre o rompimento da parceria e problemas financeiros enfrentados pela produção. Assim como se portou diante dos dados do jornal carioca, o representante da Art-4 também rebateu as críticas da revista; A NOVELA de Chico Rei. *Revista Visão*. 31 mar. 1980, p.64; MULLER, Luís Eugênio Araújo. Cinema. *Revista Visão*. 14 jul. 1980, p.5.

orçamento e plano de filmagem, eis que *Xico Rey* (sic) constitui-se de um longa metragem para o Brasil e América do Sul e de um seriado para os países de língua alemã⁴³⁶.

Mesmo de modo adverso, os problemas com a produção ocuparam por meses as páginas dos jornais, contribuindo para divulgar a história de Chico Rei para um amplo público. Nesse sentido, destaca-se a matéria do *Jornal do Brasil* que trouxe a notícia da ruptura, pois ao final da página, letras garrafais titulavam uma submatéria: *A lenda do rei negro*, na qual se explicava o teor da história do filme⁴³⁷.

O texto ressalta as incertezas em torno da história: “Rei na África, rei no Brasil, Chico Rei é uma espécie de lenda histórica, pois nunca se descobriu nada que provasse a sua existência”⁴³⁸. São apresentados os conhecidos elementos da narrativa em torno do rei negro que conseguiu a liberdade e trabalhou para alforriar companheiros de cativeiro. Seu final reforça o aspecto lendário e mítico, apropriando-se da tradição oral, ao assinalar a responsabilidade do grupo de Chico Rei na construção da igreja de santa Efigênia e por fiar-se na tradição local de que a corte real do reisado festivo mencionada no estatuto da irmandade religiosa se refere ao líder negro.

No dia 6 de janeiro de cada ano, saía às ruas do Reisado do Rosário – festa criada por Chico Rei, que deu origem aos congados – no qual ele era carregado pelas ruas de Vila Rica, sobre um trono e debaixo do pálio, juntamente com sua rainha. [...] O único vestígio da existência desse lendário rei negro são os estatutos da irmandade de Santa Efigênia, que ainda hoje manda realizar o reisado, “com hu rey e hua rainha”⁴³⁹.

Apesar do esforço em apresentar ao leitor um perfil do protagonista do filme, percebe-se insegurança no texto. Ao associar a vida de Chico Rei com a tradição festiva popular religiosa da congada, como corrente até então, outros elementos de fundo histórico e cultural são revelados ao leitor. Ainda que a historiografia explique diferentemente esse tipo de festa, assuntos incomuns ao cotidiano de

⁴³⁶ MULLER, Luiz Eugênio Araújo. *Xico Rey. Jornal do Brasil*. 27 mar. 1980, p.2.

⁴³⁷ TORRES, Maurílio. *Diretores alemães...op.cit.*, p.6.

⁴³⁸ Ibidem.

⁴³⁹ Ibidem.

um público de jornal, como irmandade e religiosidade negra na América Portuguesa, são abordados e disponibilizados ao leitor. Nesse caso, considera-se pertinente transpor para o campo da imprensa o já mencionado raciocínio de Robert Rosenstone⁴⁴⁰ de que imprecisões históricas existentes nos filmes podem servir de inspiração para discutir aquele tema em bases mais bem elaboradas.

Outro exemplo de deslocamento de informação que pode instigar a reflexão histórica decorre do uso de um frame de cena do filme, na qual negros estão acorrentados, que ilustra a matéria sobre a interrupção das filmagens⁴⁴¹. A legenda da ilustração pergunta: *os negros brasileiros vão ficar sem a história de seu maior herói? É muito provável.*

Sem adentrar a discussão de heroificação, pode-se questionar: qual a dimensão, naquele momento, de Chico Rei no imaginário social brasileiro? Ou ainda, de forma contraposta: qual o papel de Zumbi dos Palmares na comunidade negra, uma vez que era corrente representá-lo como liderança de referência na história da escravidão? Essas duas questões conduzem à problematização: a reportagem procura uma *invenção de tradição*⁴⁴², substituindo Zumbi por Chico Rei como referência histórica negra; ou se trata de uma informação não apurada adequadamente com objetivo de provocar sensação?⁴⁴³. No contexto da matéria, a segunda opção parece mais pertinente, já que há uma carga dramática no relato acerca da interrupção do filme, haja vista o pessimismo expresso na legenda.

O reinício das filmagens foi comemorado pelos envolvidos na produção, incluindo os cidadãos ouro-pretanos, mas a finalização do filme demoraria mais quatro anos. Ainda assim, restrita a uma sessão especial voltada para críticos, realizada no cinema Méridien, no Rio de Janeiro, em agosto de 1985. O filme passou, então, a circular somente

⁴⁴⁰ ROSENSTONE, Robert. A. *Inventando la verdade...* op.cit.

⁴⁴¹ A NOVELA de Chico Rei. *Revista Visão...* op.cit.

⁴⁴² Cf.: HOBBSBAWM, Eric; TERENCE, Ranger. *As invenções...* op.cit.

⁴⁴³ Sobre apuração jornalística e sensacionalismo, cf.: BUCCI, Eugênio. *Sobre ética e imprensa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000; FONSECA JÚNIOR, Wilson Corrêa da. *Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação*. 2.ed. São Paulo: Atlas, 2008.

em festivais de cinema⁴⁴⁴. O lançamento comercial de *Chico Rei* ocorreu dois anos depois, em agosto de 1987. Embora as dificuldades enfrentadas por Walter Lima Junior para finalizar seu filme tenham sido pontos recorrentes nas matérias realizadas, a apresentação da história e elogios ao trabalho também se fazem presentes.

De modo geral, os jornalistas exaltavam o desfecho positivo de todo o imbróglio, considerando uma vitória a conclusão do filme por Walter Lima Júnior⁴⁴⁵. O litígio era resgatado concomitantemente ao esclarecimento de como se concluiu a montagem do filme.

Walter Lima estava decidido a enfrentar os obstáculos e transformar *Chico Rei* em um longa-metragem de porte e estilo cinematográficos. Não se limitaria a uma simples remontagem do material da tele-série. Examinando 48 horas filmadas, fez um *rascunho* de trabalho com 17 horas de projeção e, daí partiu para versão ditada por sua sensibilidade e conhecimento do tema⁴⁴⁶.

Assim como ocorreu na abordagem para *Xica da Silva*, os textos jornalísticos traziam a sinopse da história de Chico Rei e as principais referências de sustentação da narrativa cinematográfica, com destaque para a tradição oral e a literatura de Agripa Vasconcelos e Cecília Meireles. O resultado apresentado na grande tela recebeu elogios, sendo ressaltada a marca pessoal na direção, ou seja, a sensibilidade poética atribuída aos trabalhos de Walter Lima Junior.

Reconstituição histórica, o filme de Lima Jr. se pretende menos a uma superprodução e mais a uma reconstrução de um sentimento. [Como diz o diretor]: “a liberdade é prática dialética vivida no cotidiano – a mim me parece que este é o verdadeiro sentido desta lenda na alma do povo. Foi assim que eu a senti, e é assim que eu tento me expressar a partir do filme”⁴⁴⁷.

As boas avaliações realizadas pela imprensa sobre os filmes, cujas informações explicavam ao leitor o contexto do período em que a trama se desenvolvia e as principais fontes usadas para a recuperação

⁴⁴⁴ CUNHA, Wilson. *A difícil...* op.cit., p.4

⁴⁴⁵ Alguns títulos de matérias se destacam nesse sentido; cf.: A SAGA de Chico Rei. *O Estado de São Paulo*, Caderno 2, 15 out. 1987, p.4.; CUNHA, Wilson. Nas telas, a saga de Chico Rei. *Jornal do Brasil*. Suplemento de domingo – programa. 23 ago. 1987; p. 24.; CUNHA, Wilson. A difícil luta de Chico Rei e uma bela vitória. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 27 ago. 1987, p. 4.

⁴⁴⁶ AZEREDO, Ely. *Chico Rei, o mito negro...* op.cit, p.1.

⁴⁴⁷ CUNHA, Wilson. Nas telas, a saga...op.cit.

da história narrada, reiteram a percepção de que o filme de gênero histórico age como promotor da divulgação do conhecimento histórico. Contudo, essa promoção ocorre não apenas quando avaliações positivas são publicadas.

As críticas funcionam, assim, como elemento do contraditório, o que termina por estimular o debate. Assim, o filme, não apenas divulga, mas enriquece a discussão a respeito dos aspectos históricos representados, ou seja, colabora para o debate sobre os conhecimentos existentes. Nesse sentido, reitera-se a linha defendida nesta tese de que os filmes analisados expressam características da história pública, implicando uma tentativa colaborativa, envolvendo vários segmentos narrativos, para se produzir o saber histórico. Portanto, ultrapassa a visão de compreendê-la somente pelo aspecto da publicização da história.

Apesar do reconhecimento pelo esforço em conseguir concluir *Chico Rei* e da importância da história narrada na tela ao lançar luzes para um tema quase desconhecido da história brasileira, não foram poucas as críticas recebidas pelo resultado final. Ponto corrente nesse aspecto diz respeito ao ritmo da montagem⁴⁴⁸. Ao reduzir um material bruto de filmagens, que beirava 50 horas, a duas horas de exibição, a dinâmica do filme perdeu fôlego em alguns momentos.

Como exemplo do aspecto rítmico e das dificuldades em adaptar a estrutura seriada para o formato de longa-metragem, cita-se a sequência marítima da história, que engloba da escravização no continente africano ao transporte no navio negreiro. Ocupando o que se pode chamar de primeira parte do filme, as sequências têm intensidade que não se repete quando a trama se desenrola em Minas Gerais, por exemplo, nas representações do cotidiano de trabalho na mina de ouro da Encardideira. O elevado número de personagens e figurantes, que

⁴⁴⁸ Apesar de críticas nesse sentido, há quem discordasse dessa avaliação negativa: “Em primeiro lugar, não transparece ao longo da narrativa a tumultuada gestação que começou em 1979. (...) Seu sonho em criar um longa-metragem para cinema (...) encontrou pleno êxito: nenhuma limitação do meio anterior (televisivo) e nenhum reflexo das interrupções do trabalho se encontram no drama que chega à tela grande”; AZEREDO, Ely. *Chico, de escravo a Rei*. *O Globo*. 2º Caderno. 27 ago. 1987, p.5.

atendia ao objetivo de se criar uma série televisiva, também acarretou prejuízo para a montagem fílmica, já que terminou por prejudicar o desenrolar de algumas passagens e restringir a ação de alguns atores/personagens. Essas observações são corroboradas por avaliações da crítica, como a realizada por Sérgio Bazi.

Walter Lima pretendeu fazer um filme de aventuras, um folhetim histórico. Mas como não podia deixar de ser *Chico Rei* acabou refletindo a sua penosa feitura. O roteiro – que teve como base um argumento de Mário Prata, o livro *Saga do País das Geraes*, de Agripa Vasconcellos, e poemas de *O Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meirelles – é dispersivo, impedindo que o filme decole. Além do mais fica a impressão de que *Chico Rei* não passa de uma condensação insatisfatória de telessérie. Filme de altos e baixos – inclusive na trilha sonora que alterna belos momentos de percussão (do mestre Naná Vasconcellos) com banalidades compostas pelos mineiros Wagner Tiso e Milton Nascimento⁴⁴⁹.

Mesmo com o deslize em confundir o nome do livro de Agripa Vasconcelos com a coleção a que *Chico Rei* integrava, é inegável a contundência crítica do excerto. Até mesmo a participação dos ícones mineiros do *clube da esquina*⁴⁵⁰ na trilha sonora é negativada – contrariando o destaque dado pela imprensa mineira para divulgar o filme nos cinemas das alterosas⁴⁵¹.

As críticas, contudo, não invalidavam completamente o trabalho. Sobressaíam como positivas, especialmente, os aspectos estéticos – como a produção de imagens e a sensibilidade por elas despertada –, e a abordagem do passado ao construir uma narrativa cinematográfica sobre o escravismo brasileiro: “[...] tem, ao menos, o mérito de não folclorizar um dos maiores mitos da cultura afro-brasileira, além de resgatá-lo do esquecimento”⁴⁵².

Xica da Silva também não passou incólume às críticas. É compreensível que o estilo comédia-carnavalesca adotado por Cacá

⁴⁴⁹ BAZI, Sergio. *Chico Rei, o mito...* op.cit.

⁴⁵⁰ Para uma história do movimento musical mineiro *Clube da Esquina*; BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem: histórias do Clube da Esquina*. 7.ed. São Paulo: Geração Editorial, 2011.

⁴⁵¹ A divulgação do filme nos jornais mineiros adotou postura contrária: elogiava a trilha sonora atribuindo seu resultado aos músicos identificados com Minas Gerais, e negligenciava outras participações no trabalho, como o Grupo Vissungo e Naná Vasconcellos; cf.: ESTREIAS. *Estado de Minas*, 2ª seção, p.5, 1 set. 1987.

⁴⁵² BAZI, Sergio. *Chico Rei, o mito...* op.cit.

Diegues para abordar parte da história do Brasil e da escravidão despertasse a atenção. O que foi acentuado pelo enorme sucesso alcançado por *Xica*. Contudo, muitas das críticas não se limitavam ao filme apresentado, recaindo em aspectos políticos e cobranças por uma postura mais combativa do diretor. Por isso, atribui-se a gênese do debate sobre a *patrulha ideológica*, que se estabeleceria em 1978, em parte às cobranças recebidas pela direção de *Xica da Silva* e à contundente resposta de Cacá Diegues àqueles que o questionavam.

Algumas manifestações sobre o filme de Diegues iam de encontro às críticas positivas que, às vezes, eram quase consensuais. É o caso da atriz Zezé Motta que, pela primeira vez, protagonizava um projeto de maior porte. Meses antes da estreia, o filme foi o grande vencedor do Festival de Cinema de Brasília, recebendo os prêmios de melhores: filme, direção e atriz. Reconhecimento citado na grande maioria das notas sobre filme. Ainda assim, foi possível encontrar uma dura crítica à sua interpretação.

Quanto ao sensualismo, Zezé Motta, por comportamento, figura e indumentária, só é idêntica a um travesti em grande final de show musicado. Toda a malícia de sua sedução nunca é menos do que vulgar em seus clichês de ombros, olhares e sorrisos⁴⁵³.

Em sua crítica, Telmo Martino desqualifica todo o elenco do filme, considerado digno de uma apresentação teatral amadora. Para o jornalista, apenas Walmor Chagas se destaca. Contraditoriamente, outros jornalistas teceram críticas rigorosas à atuação de Walmor Chagas – cuja interpretação teria sido fria e demasiadamente teatral –, o que assinala as variações de critérios quanto às avaliações de desempenho de atores.

O exemplo dessas críticas contestando o trabalho da atriz, cujo desempenho a marcou indelevelmente no mundo da interpretação artística – ainda hoje Zezé Motta recorda em entrevistas o papel pelo qual também é frequentemente homenageada⁴⁵⁴ –, indica a

⁴⁵³ MARTINO, Telmo. Uma anedota engraçada apenas na trilha sonora. *Jornal da Tarde*. 16 set. 1976.

⁴⁵⁴ “Posso dividir a minha vida em antes e depois de *Xica da Silva*”, por essa declaração, dada 25 anos depois do lançamento do filme, Zezé Motta dimensiona o

predisposição à crítica ao filme, talvez motivado pelo sucesso. Em parte, tais censuras recaíam ao moralismo, acusando o filme de abusar da sensualidade e até mesmo de ser uma pornochanchada.

Parte das ponderações ao filme, contudo, também apresentava outro viés. Nesse caso, destaca-se a acusação – senão de incoerências históricas – ao menos de deturpações das relações sócio-histórica da América Portuguesa, em especial quanto à relação senhor-escravo.

A manipulação no plano artístico de lendas ou fatos históricos dos quais se dispõem de dados insuficientes pode levar a resultados pouco condizentes não só com a verdade, mas, principalmente, com a própria inteligência. [...] Foi um risco que - talvez por isso tudo - Cacá Diegues não conseguiu superar em “Xica da Silva”, compondo um dos mais insólitos painéis da escravidão brasileira. O filme deixa transparecer um inacreditável clima de camaradagem entre senhores e escravos – um conceito que, basicamente decorre do chamado “homem cordial” brasileiro e que, transposto para outros planos da vida nacional, tem servido para mascarar as mais cruéis e terríveis distorções que nela podem ser detectadas⁴⁵⁵.

A explicação dada por Cacá Diegues de que procurou fazer um filme sobre a *liberdade pelo amor* não parece ter convencido parte dos espectadores do filme. A estratégia adotada por Chica da Silva no filme era obter sua liberdade, utilizando, para isso, relações interpessoais. A cordialidade⁴⁵⁶ referida na crítica está presente nas relações coloniais, desde as trocas de favores entre administradores, até as práticas sexuais entre senhores e escravas, muitas vezes obtidas mediante coerção. Na avaliação de muitos, o diretor imprimiu uma leitura preconceituosa sobre o,

impulso que sua interpretação no filme deu à sua carreira, inclusive como cantora, atividade à qual também se dedica com sucesso. A atriz milita, ainda, em movimentos sociais contra o racismo e defesa do ator negro; Cf.: *Isto É Gente*, São Paulo, Editora Três, 16 abr. 2001. A sensualidade da personagem a alçou à posição de símbolo sexual quando praticamente inexístiam negras ostentando esse título. A atriz e cantora recebeu, logo após a estreia do filme, convite para posar nua; cf.: *Revista Status*, n.28, nov. 1976. Mas a sensualidade da personagem ultrapassou o universo das revistas masculinas, se fazendo presente até no popular programa infantil *Os Trapalhões*, quando o personagem Mussum a encarnou, ainda que no viés da sensualidade, em um dos esquetes no primeiro ano do grupo na Rede Globo; <<http://www.youtube.com/watch?v=SXTf0zxsoc>> Acesso em: 13 dez. 2013.

⁴⁵⁵ MION, Adilson José. Xica da Silva. *O Estado de São Paulo*. 25 set. 1976.

⁴⁵⁶ SCHWARCZ, Lillian Moritz; BOTELHO, André. (Orgs). *O homem cordial*. São Paulo: Penguin & Companhia das Letras, 2012.

[...] comportamento sexual da mulher negra apresentado da velha forma, segundo a qual as negras são verdadeiras atletas do sexo, conseguindo fazer coisas inimagináveis (vide os urros) pelos brancos. [...] lado este criticado como sendo colonialista até por estudiosos conservadores como Gilberto Freyre⁴⁵⁷.

A convivência da ex-escrava com as relações escravistas, a levou a incorporar códigos inerentes às práticas de dominação. Exemplifica o embranquecimento de Chica a sequência em que, ao tomar café à mesa com o contratador, depois de passarem a noite juntos, humilha sarcasticamente a escrava que os servia. Ou, ainda, sua postura indiferente ao ver, no serviço diamantino, um negro ser açoitado ao tronco.

Mas foi no jornal *Opinião* que críticas abriram um intenso debate na imprensa. Publicado em outubro de 1976, um conjunto de cinco artigos, assinados pelo sociólogo Carlos Hansenbalg, pela historiadora Beatriz Nascimento, pelo cineasta Carlos Frederico, pelo dramaturgo Antônio Callado e pelo antropólogo Roberto da Matta⁴⁵⁸, questionava a representação do negro decorrente do filme. Beatriz Nascimento, Carlos Frederico, Carlos Hansenbalg foram, especialmente, mais incisivos, acusando a *Chica de Cacá* de diminuir o negro na sociedade brasileira ao representá-lo em situações de subserviência e dependente do poder da elite branca.

A historiadora, por exemplo, fez ataques virulentos ao filme entendendo-o como uma espécie de reedição empobrecida do livro *Casa grande e senzala* (Gilberto Freyre), que reforçava o olhar branco/português sobre o Brasil. Mesmo considerando que o filme não era uma obra científica, objetava, entretanto,

[...] que o conhecimento de um povo que juntamente com o branco formou a nação brasileira esteja ausente em todos os momentos do filme, e que se contente com o humor barato e grosseiro em cima dos estereótipos mais vulgares a respeito deste povo. [...] É um desrespeito à própria História do Brasil utilizar um episódio não estudado e não elaborado, tratando-o

⁴⁵⁷ SOBREIRA FILHO, Enoque Feitosa. A história de pernas pro ar. *O Movimento*, n.75, 6 nov. 1976.

⁴⁵⁸ Os títulos dos artigos e seus respectivos autores são: Abacaxica (Carlos Frederico), A hierarquia dos fracos (Roberto da Matta), Copiando o senso comum (Carlos Hansenbalg), A senzala vista da casa grande (Beatriz Nascimento), Bem Nascido e bem dotado (Antônio Callado); *Opinião*, 15 out. 1976, pp.18-22.

sem a discussão e a dramaticidade que as circunstâncias impunham⁴⁵⁹.

Beatriz Nascimento se destaca nesse cenário como militante do movimento negro que se rearticulava no país. Depois de se formar em 1971, permaneceu atrelada às atividades que discutiam o negro na sociedade brasileira. Integrou, na Universidade Federal Fluminense/ Niterói, o *Grupo de Trabalho André Rebouças*, fundado em 1974, no qual participavam acadêmicos e ativistas da causa negra, incluindo Carlos Hasenbalg⁴⁶⁰. O engajamento militante ajuda a compreender os fundamentos do discurso de Nascimento, que chegou a diagnosticar Cacá Diegues como “senil” e que ela desejava que a carreira do cineasta se encerrasse em *Xica da Silva*. Em sua perspectiva combativa, confessava que, com o filme, havia perdido “as esperanças quanto à compreensão do intelectual branco brasileiro sobre a real história do negro”⁴⁶¹.

A linha de trabalho de grupos como os de Beatriz Nascimento e Carlos Hasenbalg ajudaram a consolidar o Movimento Negro Unificado (MNU), em 1978, que retomaria algumas das críticas publicadas n’*Opinião*. Ressalta-se que, apesar das críticas feitas ao filme de Cacá Diegues, Zezé Motta abraçou a militância negra integrando o próprio MNU. Como lembrou, em função do sucesso de *Xica da Silva*, ela passou a ser muito questionada quanto ao papel do negro na sociedade brasileira e se deu conta de que “não tinha uma opinião centrada, não estava preparada. Eu vi que eu tinha uma responsabilidade com a comunidade negra”⁴⁶².

A tensão em torno do debate das representações do negro decorrentes do filme era crescente. É verdade que algumas vozes

⁴⁵⁹ NASCIMENTO, Beatriz. A senzala vista da casa grande. *Opinião*, 15 out. 1976, p.22.

⁴⁶⁰ Para uma breve biografia de Maria Beatriz Nascimento; cf.: <<http://www.mulher500.org.br/destaques-conteudo.asp?cod=51>> Acesso em: 13 dez. 2013.

⁴⁶¹ NASCIMENTO, Beatriz. A senzala vista...op.cit.

⁴⁶² ZIMMARO, Marina. Mulher de Raça: Zezé Motta, *Raça Brasil*, n.126, 2008, edição online. Disponível em: <<http://racabrasil.uol.com.br/Edicoes/126/artigo114196-1.asp>> Acesso em: 13 dez. 2013.

surgiram em defesa da película. A elevação da temperatura pode ser mensurada pela criação da expressão “churros”, que indicava serem os críticos do filme uma soma de chatos e burros⁴⁶³. Entretanto, também surgiam textos argumentativos contra as linhas de raciocínio veiculados na imprensa que contestavam a direção de Cacá Diegues. A discussão ultrapassava o meio intelectual, havendo a participação dos leitores que redigiam elaboradas cartas às redações dos jornais e revistas a favor de *Xica da Silva*.

Tornar-se livre para tornar-se branco – essa era a lógica imposta pela dominação ideológica. Nada mais natural, portanto, do que “querer-se branquear” de Xica, ainda que isso significasse participar dos mecanismos de opressão. Estranho seria Xica participar da riqueza e do mando do senhor branco, João Fernandes, como contestadora e lutadora contra a escravidão (como parece que os críticos desejariam) – estranho e irreal⁴⁶⁴.

Pouco mais de um mês em cartaz, estabelecia-se um cenário positivo ao filme, tanto pelo desempenho de bilheteria, quanto pelos elogios recebidos. Todavia, era considerável o volume de contestações. Estas se sustentavam em pontos que identificavam o filme como sendo demasiadamente sensualizado e sexista (muitas vezes aproximando-o da pornochanchada), benevolente com a escravidão, minimizando a luta do negro pela sua liberdade.

A secção provocada por *Xica da Silva* pode ser dimensionada na posição do jornalista Ricardo Leite que, semanas após o lançamento do filme em Belo Horizonte, teceu uma comparação entre o filme de Diegues e *Compasso de Espera* (dirigido por Antunes Filho)⁴⁶⁵. Segundo o jornalista, tratava-se de filmes distintos, pois *Xica da Silva* era uma grande produção, enquanto *Compasso de Espera*, filmado em preto e branco e com poucos recursos, lembrava as primeiras produções do Cinema Novo. Este apresentava como problema o

⁴⁶³ CASTRO, Tarso de. *Xica da Silva* diz mais que o jornal nacional. *Folha de São Paulo*. Nov. 1976.

⁴⁶⁴ TEIXEIRA, Luiz Otávio. Carta: A *Xica da Silva* não é nada sem o seu João Fernandes (crítica da crítica publicada em *Movimento*). *Movimento*, n. 70, 1 nov. 1976. Para o filme; cf.: COMPASSO DE ESPERA. FILHO, Antunes. Embrasilme. 1973, 98 min.

⁴⁶⁵ LEITE, Ricardo Gomes. Caminhos Opostos. *Estado de Minas*, 2ª seção. p.6. 15 mar. 1977.

excesso de diálogos e conceitos, fruto da veia teatral de seu diretor. Já o pecado em *Xica da Silva*, “[...] era não nos fornecer dados suficientes para melhor situarmos a personagem central no ambiente social em que vivia. Ou seja, trata-se de um filme voltado para o espetacular, dentro da linha do cinema americano”⁴⁶⁶. Esse motivo reforçava sua posição crítica contra o filme, conforme havia apresentado anteriormente aos leitores no debate estabelecido na Seção de Cinema do jornal⁴⁶⁷.

O somatório de críticas que recebia em relação a *Xica da Silva* pelos mais variados motivos acirrava os ânimos. Glauber Rocha publicou n’*O Pasquim* um artigo no qual, entre outros temas, defendia o filme *Xica da Silva*. Os ataques que recebeu por esse texto motivaram o diretor Cacá Diegues a redigir um artigo para o mesmo jornal, em resposta, pois entendia que as acusações desferidas ao amigo Glauber Rocha também se endereçavam a ele e ao seu filme.

Quanto à “Xica”, parece que um determinado setor da esquerda brasileira ainda cultiva o fracasso como *status* revolucionário. O sucesso é odiado por esta esquerda religiosa, para a qual o Bem está no sofrimento da culpa e da penitência. Eu prefiro o povo fazendo a sua festa bárbara nos cinemas, desforrando-se e celebrando uma possibilidade de vitória. Escassa, mas vitória. Que a direita tradicional (“Expresso”, Ely Azeredo, Telmo Martino, etc.) iria condenar o filme, disso eu nunca tive nenhuma dúvida. Mas foi na contestação de outros setores, recusando a vitória popular, que meu espanto se formou. [...] Ou seja, me cassam o filme e a profissão. Ora bolas, com uma imprensa de “oposição” assim, pra que Armando Falcão e AI-5?⁴⁶⁸

No artigo, Cacá Diegues nega que se vivenciava uma explosão do cinema nacional, mas que, se esse momento estivesse ocorrendo, *Xica* não teria relação com o fato. Reafirma que seu filme é, sim, uma metáfora da liberdade. Mas o tema que sobressai é em relação à censura por parte de pessoas que se intitulavam representantes da liberdade. Revelando-se atento, desqualifica as críticas recebidas em jornais como *Movimento*, *Opinião* e, até mesmo, a posição tímida d’*O Pasquim* ao debate que se estabelecia.

⁴⁶⁶ LEITE, Ricardo Gomes. Caminhos Opostos. *Estado de Minas*, 2ª seção. p.6. 15 mar. 1977.

⁴⁶⁷ Ibidem.

⁴⁶⁸ DIEGUES, Carlos. O profeta alado. *O Pasquim*, 24 fev. 1977, p.15.

4.1.1. Das *patrulhas ideológicas* à ampla audiência

O artigo publicado n'O *Pasquim*, no início de 1977, revela o teor da insatisfação de Cacá Diegues, não apenas contra a censura institucionalizada pelo Estado autoritário, mas também contra setores do meio artístico e intelectual pelas cobranças de fundo ideológico. As repreensões que recebia por *Xica da Silva* se depositavam como combustível que viria a explodir no ano seguinte. Em entrevista concedida a jornalista Pola Vartuck, publicada pelo *O Estado de São Paulo*, em agosto⁴⁶⁹, o diretor se voltou contra a censura interna aos meios artísticos e intelectuais, que cobravam dos criadores artísticos uma postura ideológica em seus trabalhos.

Já, na primeira pergunta, Cacá Diegues negava que *Xica da Silva* representava uma traição ao Cinema Novo. Na realidade, ele entendia que havia mais uma ideologia construída em cima do movimento cinemanovista, que limitava a criação de novas propostas. Para ele, que se orgulhava de ter participado daquela geração, era preciso dar continuidade ao único ponto comum às pessoas envolvidas: fazer um cinema nacional. Prosseguiu afirmando que a esquerda no Brasil tinha a tendência de escolher o sofrimento, como se a alegria e a vitória não fossem dignas. E condenava os integrantes dessa esquerda por pensarem o cinema como um instrumento político para falar de alguma outra coisa, menos cinema. Nesse ponto da entrevista, denunciava.

Um negócio que eu também acho muito grave é essa espécie de patrulha ideológica que existe no Brasil. [...] São patrulheiros que ficam policiando permanentemente a criação, a criatividade, tentando limitar ou dirigir para essa ou aquela tendência. Quando a grande riqueza do cinema brasileiro, a grande qualidade básica que deveria ser alimentada é exatamente a sua pluralidade, a sua multiplicidade, a sua multifaciedade⁴⁷⁰.

A cada pergunta endurecia as respostas, criticando a postura de intelectuais que reivindicavam o monopólio do saber. E concluía ironizando a situação ao dizer que, da maneira que as coisas estavam,

⁴⁶⁹ VARTUCK, Pola. Cacá Diegues contra a censura...op.cit.

⁴⁷⁰ DIEGUES, Cacá *apud* VARTUCK, Pola. Cacá Diegues contra a censura das *patrulhas ideológicas*. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, p.16-18. 31 ago. 1978.

para se fazer um filme, além do certificado de censura, também deveria ser apresentado um certificado das *patrulhas ideológicas*. Por fim, reforçava sua posição ao afirmar que, independentemente da ideologia, torturador e censor continuavam a ser torturador e censor. Por isso, ele se negava a prestar satisfações ideológicas, nem para fardados, nem para paisanos⁴⁷¹.

O teor agressivo e direto da entrevista a fez ser reproduzida pelo *Jornal da Tarde*, *Jornal do Brasil* e republicada 10 dias depois pelo próprio *O Estado de São Paulo*, além de comentários e notas em outros veículos. A polêmica logo se instaurou, fomentando um intenso debate no qual se tornou difícil não se posicionar. A discussão foi geral e, apesar de abrir o discurso, as acusações permaneciam genéricas, direcionadas a um grupo. Isso levou à troca de acusações sobre quem é patrulheiro e quem é patrulhado.

Diante da torre de babel instituída, o jornal *O Estado de São Paulo* publicou um panorama com a posição de várias pessoas, de variados segmentos⁴⁷². De modo geral, outros segmentos artísticos se mostravam incomodados com cobranças realizadas por seus pares ao resultado do trabalho individual. Entretanto, houve também quem reprovasse Cacá Diegues, como o crítico de cinema Sérgio Augusto, que entendia que o diretor se indignou contra críticas ideológicas diretamente ao seu trabalho e reagiu abrindo fogo por uma metralhadora giratória⁴⁷³.

As críticas a que se refere Sérgio Augusto foram as mesmas assinaladas por Cacá Diegues no artigo publicado um ano antes, n' *O Pasquim*⁴⁷⁴. Nesse sentido, parecem pertinentes as ponderações do crítico Jean-Claude Bernardet, que concordava com a baixa fundamentação dos artigos publicados no *O Movimento e Opinião* criticando *Xica da Silva*, mas nem por isso eles não deviam ter sido escritos, pois representavam uma configuração ideológica, assim como

⁴⁷¹ DIEGUES, Cacá *apud* VARTUCK, Pola. Cacá Diegues contra a censura das *patrulhas ideológicas*. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, p.16-18. 31 ago. 1978.

⁴⁷² O CINEMA em transe depois da entrevista do diretor. *O Estado de São Paulo*. 10 set. 1978, p.26.

⁴⁷³ *Ibidem*.

⁴⁷⁴ DIEGUES, Carlos. O profeta alado...*op.cit.*

o filme representava outra configuração. E presumia que o diretor procurava restringir críticas ao seu trabalho, o que era lamentável, pois

[...] qualquer forma de debate, qualquer forma de polêmica perturba. Quando a riqueza de um filme vem em parte das polêmicas que ele desperta. Se *Xica da Silva e Chuvas de Verão* motivam amores, entusiasmos, ataques ou mesmo ódios, é que esses filmes mexem no corpo social onde são exibidos; uma resposta uniforme a estes filmes, desfavorável ou ao contrário, favorável, revelaria apatia e seria bem menos produtiva que a polêmica, mesmo violenta⁴⁷⁵.

O momento da abertura política vivenciado pela sociedade brasileira se reflete na discussão das *patrulhas ideológicas*. A pressão pela redemocratização abria espaços para manifestações de opiniões e projetos de futuro. A denúncia feita por Cacá Diegues ao modelo de esquerda ortodoxa, formada nos ditames tradicionais do marxismo militante, exemplificada no Brasil pelos quadros do clandestino Partido Comunista Brasileiro, que procurava ocupar espaços políticos para desenvolver projetos culturais que atendessem a difusão ideológica, pressionava a classe artística para manter a funcionalidade da arte como meio de conscientização política⁴⁷⁶. Uma prática que, na avaliação do diretor cinematográfico, se mostrava desatualizada frente à perspectiva de redemocratização e nova conjuntura das forças políticas e culturais.

Assim, a virada da década de 1970 para 80, anunciava a crise terminal da cultura nacional-popular como lastro da arte engajada, obrigando a uma reavaliação da relação da esquerda com as classes populares, reflexão que foi radicalizada pela chamada “nova esquerda” que surgia ao largo da crise do PCB e da esquerda marxista-leninista como um todo. A reflexão em torno do papel do “povo” (ou das “classes populares”) apartava-se da reflexão sobre a nação, na medida em que buscava uma autonomia em relação às velhas políticas aliancistas que havia sustentado as estratégias da esquerda nacionalista dos anos 50/60⁴⁷⁷.

Constata-se, portanto, o papel do filme como promotor de uma discussão, pois as críticas recebidas por *Xica da Silva* – tanto no aspecto estético, quanto da sua construção narrativa e da produção de

⁴⁷⁵ BERNADETT, Jean Claude. A festa de um público não é a festa de um povo. *Última hora*. 21 set. 1978, p.16.

⁴⁷⁶ NAPOLITANO, Marcos. O caso das patrulhas...op.cit.

⁴⁷⁷ Ibidem, p.42-43.

sentido histórico – motivaram reflexões acerca da criação artística e sua relação com o conhecimento, política e projeto ideológico. Indubitavelmente, estas ultrapassaram o filme; mas a ele estavam atreladas, uma vez que o estopim e as bases da polêmica decorrem da problematização das representações fílmicas.

O debate a respeito da politização das expressões artísticas, sobremaneira o cinema, não era novidade quando ocorreu a referida entrevista de Diegues a Pola Vartuck. A conhecida política estatal em torno do cinema educativo, nos tempos do INCE (ainda que se restringissem os debates durante a ditadura varguista) e do financiamento de filmes históricos, permite reflexões nesse sentido. Recorda-se que o movimento realizado pela Embrafilme, na segunda metade dos anos 1970, para estimular filmes sobre a história agitou o mercado cinematográfico.

Lançado um ano antes do edital para *filmes históricos*, *Xica da Silva* não usufruiu dos benefícios dessa linha de crédito. Ainda assim, Cacá Diegues reconheceu, em entrevista a Tércio dos Santos, a importância da crescente tendência de fortalecimento desse gênero fílmico, considerando que

[...] o Estado não só tem o direito como tem o dever de preservar a memória nacional, portanto, incentivar a feitura de filmes históricos ou baseados em obras literárias de qualidade. E cabe ao cineasta, ao artista, realizador, fazer com que essa coisa não se transforme numa oficialização do cinema. Então, eu acho que não há uma contradição nisso, o meu filme *Xica da Silva*, inclusive, não é beneficiado pelas vantagens que existem hoje no regulamento da Embrafilme sobre filme histórico, nós não fomos enquadrados dentro disso, nossa composição com a Embrafilme é normal⁴⁷⁸.

Nessa entrevista, percebe-se a dimensão do debate existente no meio cinematográfico a respeito de políticas estatais, via Embrafilme, que incentivassem a realização de filmes de gênero histórico – o que se consolidou meses depois. Conforme visto, as notícias sobre a

⁴⁷⁸ SANTOS, Tércio. Filmando a História, *O Movimento*. 2 ago. 1976. Ressalva-se que, mesmo no debate por incentivos estatais a produção fílmica, o diretor reitera sua posição em minimizar a participação da Embrafilme em *Xica da Silva*, não obstante a empresa ter sido essencial para a distribuição e conclusão das filmagens, garantindo recursos mediante reforma contratual de coprodução quando houve o acidente com o navio cenográfico e o orçamento inicial estava estourado.

direção de Walter Lima Júnior em um empreendimento inscrito nessa rubrica, assinalavam a relevância em se desenvolver projetos fílmicos sobre o passado brasileiro, ainda mais que a proposta incluía uma série televisiva e uma parceria com produtores estrangeiros⁴⁷⁹. Assim, os jornais reiteravam a grandiosidade da produção e sua relevância para o conhecimento do passado nacional.

O cinema histórico, no Brasil, tem oscilado entre a grandiloquência acadêmica, a sujeição a textos oficiais e empreendimentos alegóricos ou herméticos – estes últimos não assimilados pelo público. [*Chico Rei*] Distancia-se do ângulo popularesco-bizarro de *Xica da Silva* e da exuberância alegórica e das proezas formais de *Quilombo*. [...] O olhar deste cineasta sempre nos transmite emoção e poesia, mas, para isso, não admite sacrifício do realismo⁴⁸⁰.

Ely Azeredo exalta *Chico Rei* como filme histórico de qualidade, algo incomum em sua avaliação. O crítico tem como referência a comparação a outros dois títulos: *Xica da Silva* e *Quilombo* (lançado em 1984) – coincidentemente, ambos dirigidos por Cacá Diegues. A comparação entre os títulos se estenderá devido à temática comum da história da escravidão. A qualificação do jornalista coloca os diretores em lados opostos: Walter Lima Júnior, por sua abordagem serena e realista, seria mais apropriado para realizar filmes sobre a história, enquanto Cacá Diegues não se preocupa em deturpar os acontecimentos em prol do gosto popularesco.

Por trás da crítica de aspecto estético e de direção, há uma nuance também política. O próprio Ely Azeredo destacará, em outro artigo, que o diretor de *Chico Rei* tem como qualidade a recusa ao “vício do discurso político”⁴⁸¹. Walter Lima Junior, no entanto, sempre apresentou seu filme numa perspectiva contrária à feita pelo crítico. O diretor assinalou, reiteradamente, que procurou demonstrar por meio do protagonista outra maneira de se fazer política: a ação dentro das práticas e regras do sistema político, que favorecesse a conciliação ao invés da ruptura.

⁴⁷⁹ XICO Rei. *Última Hora*, op.cit.

⁴⁸⁰ AZEREDO, Ely. *Chico...* op.cit., p.5.

⁴⁸¹ AZEREDO, Ely. *Chico Rei, o mito negro...* op.cit.

Ressalta-se que o lançamento de *Chico Rei* dista quase uma década do intenso debate referente à relação entre produção artística e o engajamento político do final da década de 1970. Portanto, aquelas críticas encontravam-se redimensionadas e incorporadas por ambos os grupos. Ainda assim, percebe-se a manutenção de um conjunto de ressalvas ao trabalho de Cacá Diegues que teria pervertido o sentido da história brasileira e dos negros ao priorizar o gosto popularesco como eixo condutor dos seus filmes.

À parte as críticas aos filmes, predominaram avaliações positivas quanto ao potencial uso do filme de gênero histórico como divulgador e promotor do conhecimento sobre o passado. O que não os isentaram de questionamentos sobre os riscos desse gênero fílmico para o conhecimento histórico. Depreende-se, pelo acompanhamento da cobertura da imprensa aos filmes de Diegues e Lima Júnior, que *Xica da Silva* foi alvo preferencial para essa cobrança. Além das críticas mais comuns, que desembocaram no debate sobre as *patrulhas ideológicas*, algumas matérias eram mais didáticas, preocupando-se em apontar equívocos históricos cometidos pelo diretor.

Exemplo imbatível dessa perspectiva foi a publicação, no jornal *O Estado de Minas*, de um artigo que assinala pontualmente algumas inverdades apresentadas no filme⁴⁸². O autor esclarece que havia dois João Fernandes de Oliveira, pai e filho, ambos contratadores diamantinos; que Chica da Silva tinha filhos (fruto de um caso com um elevado administrador das terras diamantinas) antes de se tornar amásia do contratador (João Fernandes, o filho) e, a *surpresa maior*, o fato de o contratador não ter sido preso, com dizia representado no filme, mas convocado a retornar a Lisboa, como revela o documento reproduzido no artigo. Além de corrigir professoralmente elementos factuais do filme, o autor alertava para a adaptação da literatura como fonte para o cinema e, principalmente, quando o cinema se propunha a reproduzir a história nas telonas. No caso de *Xica da Silva* esse risco se acentuava devido a principal fonte usada pelo diretor.

⁴⁸² FONSECA, Geraldo. *Xica da Silva e a nossa história*. *Estado de Minas*, 2ª seção. 23 mar. 1977, p.4.

Enquanto a inverdade está contida nos livros, como acontece com o volumoso “Memórias do Distrito Diamantino” – 20% de história documentada, 80% de oitiva, por ouvir dizer – o erro atinge uns poucos, não chegando a provocar mal maior. Por outro lado, quando tais livros são levados para o cinema, ou para a televisão, tela ou vídeo funcionam como gigantescas aulas de confirmação de grosseiras distorções históricas, dando-lhes falsa credibilidade⁴⁸³.

Vislumbra-se nessas ponderações⁴⁸⁴ aquele que, talvez, seja o maior argumento dos críticos quanto ao uso do cinema para se trabalhar a história: a noção de (in)verdade histórica. O artigo recorre à publicação documental do século XVIII para se reafirmar como verdadeiro, revelando ampla pesquisa para embasar os argumentos, inclusive, em arquivos (figura 11).

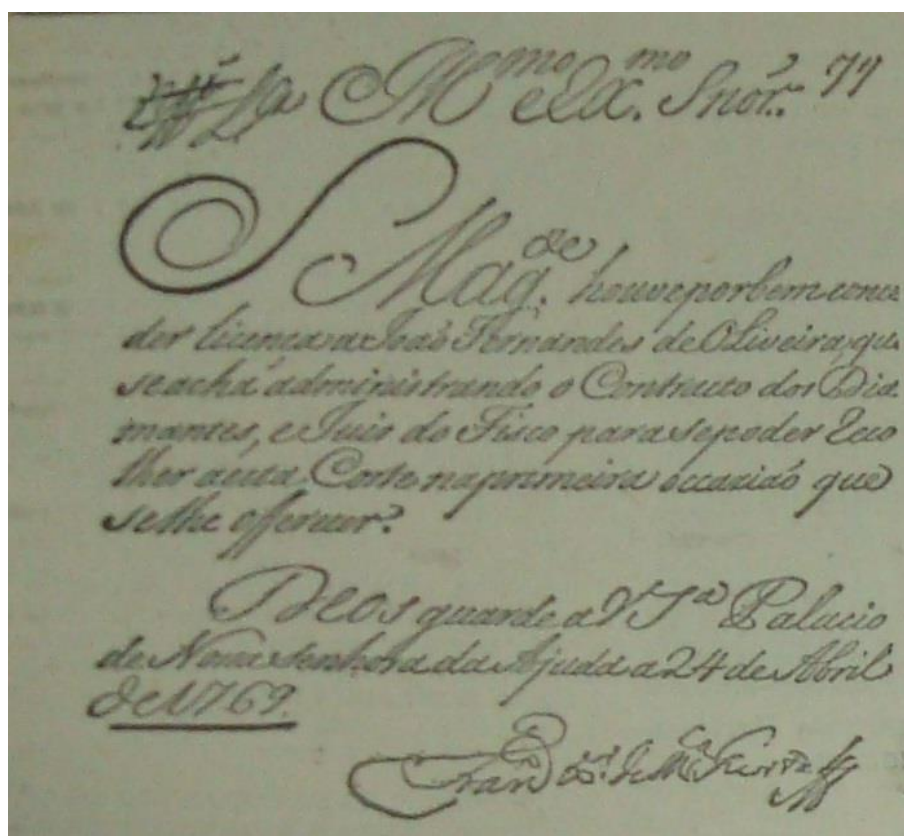


Figura 11 - Ordem de retorno à Corte dada a João Fernandes de Oliveira, emitida pelo reino em 1769

Fonte - *Estado de Minas*, 2ª seção. 23 mar. 1977, p.4.

⁴⁸³ FONSECA, Geraldo. Xica da Silva e a nossa história. *Estado de Minas*, 2ª seção. 23 mar. 1977, p.4.

⁴⁸⁴ Observa-se que a publicação integra o referido debate promovido no jornal sobre o filme que levou Ricardo Leite, autor do artigo comparativo entre *Xica da Silva* e *Compasso de Espera*, a condenar filmes semelhantes ao dirigido por Cacá Diegues.

A importante certidão setecentista, devidamente transcrita no jornal, deslegitima também a fonte memorialística de Joaquim Felício dos Santos pelo seu baixo teor de comprovação (conjecturado pelo crítico em 20%). Por trás dessa valorização do documento, revela-se uma concepção de narrativa histórica pautada pela prova dos fatos; algo que perdura, em grande medida, no senso comum. Sustentando-se por essa visão de história, o artigo conclui pelo desserviço que o filme *Xica da Silva*, assim como outros que se arvoram a falar sobre história, presta a sociedade.

Paradoxalmente, o artigo decorre das polêmicas despertadas pelo filme. Permite-se conjecturar se haveria espaço no jornal para publicar um texto com aquela estrutura e especificidade, caso não fosse a direção de Cacá Diegues e seus apontados equívocos históricos suscitarem um debate? O referido artigo exemplifica a postura mais ortodoxa para a escrita da história, que valoriza o uso documental como valor de verdade. Recorda-se que se valida nessa tese a perspectiva de Paul Ricoeur para a construção da narrativa histórica, que a entende em equilíbrio entre o *quase ficcional* e o *quase realidade*⁴⁸⁵.

Ainda que de modo enviesado, o artigo de Geraldo Fonseca corrobora, também, o entendimento de que o filme de gênero histórico apresenta elevado potencial para a educação escolar e não-escolar. A possibilidade que o autor teve, a partir da análise do filme *Xica da Silva*, de redigir um embasado texto sobre a história de Minas atesta a circularidade do conhecimento histórico e sua ampla divulgação. Exemplifica-se assim, mais uma vez, o papel desse gênero fílmico como construtor de uma história pública.

Como se percebe, foi ampla a cobertura pela imprensa sobre *Chico Rei* e *Xica da Silva*. Naturalmente, a maior força de um filme se faz na sua exibição, no contato direto do público e sua narrativa audiovisual. Nesse aspecto, os filmes também se destacaram. *Xica da Silva* é apontado como um dos maiores sucessos do cinema nacional e

⁴⁸⁵ RICOEUR, Paul. *Tempo...* op.cit.

levou 3.183.582 espectadores às salas de cinema⁴⁸⁶. Dados nesse sentido não foram localizados para *Chico Rei*, mas é certo que sua amplitude foi bem menor do que o filme de Cacá Diegues⁴⁸⁷. Contribuiu para isso os problemas de distribuição e a própria conjuntura política e econômica instável durante o governo do presidente José Sarney, que selou a transição de um regime ditatorial para o sistema democrático.

Exemplifica parte das dificuldades enfrentadas por *Chico Rei* a inusitada situação de Severo D'Acelino, que não conseguia assistir sua atuação como protagonista no filme porque nenhuma sala de cinema em Aracajú o colocou em cartaz. O ator e militante no movimento negro só conseguiu ver o filme por iniciativa própria, alugando uma cópia e exibindo-a em um telão no Centro de Cultura Afro-Sergipana, que dirigia e onde desenvolvia trabalhos para formação de atores com ênfase na cultura negra. Severo D'Acelino acreditava que a Embrafilme mais atrapalhava do que ajudava na exibição da película. Acusava, ainda, o deputado federal José Queiroz, proprietário de todos os quatro cinemas da capital sergipana, de boicotar o filme. O político, por sua vez, se defendia alegando que o filme apresentava baixa bilheteria e que seus estabelecimentos dependiam da programação da Embrafilme⁴⁸⁸.

Contudo, ressalta-se que, se os problemas externos prejudicaram o êxito de *Chico Rei*, há, também, questões internas ao filme que frearam seu sucesso junto ao público, como as assinaladas críticas quanto à questão rítmica – lento em vários momentos –, o elevado número de personagens e atuação de parte do elenco.

⁴⁸⁶ Conforme relatório produzido pela Ancine, *Xica da Silva* foi a quinta produção com maior público em 1976, de um total de 33 títulos lançados naquele ano que ultrapassaram 500.000 espectadores. Dados pesquisados no site da Ancine, disponível em: <http://oca.ancine.gov.br/filmes_bilheterias.htm> Acesso em: 6 jan. 2014. Ao todo, foram lançados 87 títulos em 1976; cf.: *Revista Filme Cultura*, Embrafilme, Rio de Janeiro, n.29, maio 1978, p.54. Ressalta-se que o filme permaneceu em cartaz no ano seguinte, sendo lançado em outras praças além de São Paulo e Rio de Janeiro.

⁴⁸⁷ *Chico Rei* não consta do relatório elaborado pela Ancine sobre os filmes lançados entre 1970/2012 que tiveram acima de 500.000 espectadores. Observa-se, contudo, que dos lançamentos de 1987 apenas sete títulos ultrapassaram essa marca de público. Dados pesquisados no site da Ancine, disponível em <http://oca.ancine.gov.br/filmes_bilheterias.htm> Acesso em: 06 jan. 2014.

⁴⁸⁸ ATOR aluga telão para mostrar Chico Rei. *Folha de São Paulo*, A-26, 17 out. 1987.

Os festivais cinematográficos foram um dos espaços recorrentes para divulgação dos filmes. Ambos os títulos participaram amplamente do circuito nacional e internacional de festivais. *Chico Rei*, após a sessão privada para a imprensa, em 1985, passou cerca de dois anos participando de mostras até ocorrer sua estreia comercial; sem que uma explicação fosse encontrada para isso. Nesse intervalo, arrebatou prêmios em festivais internacionais⁴⁸⁹, ainda que de menor expressão. Desses, destacam-se os prêmios de melhor *trilha sonora*, cuja coautoria é reivindicada pelo grupo Vissungo, concedidos pelo Festival Internacional de Bogotá (Colômbia, 1986) e pelo Festival de Ghent (Bélgica, 1986).

Xica da Silva também teve ampla circulação no exterior – maior do que *Chico Rei*, haja vista a melhor estrutura da Embrafilme à época, especialmente quando comparada à crise que a abateu em meados da década de 1980. Meses antes da estreia no circuito comercial, o filme já despertava interesse e arrebatava os prêmios, como no IX Festival de Cinema de Brasília (1976), onde ganhou nas categorias de melhor filme, melhor diretor e melhor atriz⁴⁹⁰. Frequentador assíduo de festivais, o filme se tornou bastante premiado, destacando-se nessas ocasiões o reconhecimento à atuação de Zezé Motta⁴⁹¹.

A exibição internacional foi ampla, alcançando importantes praças do meio cinematográfico. Em 1978, a venda de cópias para distribuidores franceses foi acompanhada de uma ação promocional que ajudou a boa recepção do filme. O próprio diretor viajou a Paris para divulgá-lo. Cartazes eram veiculados nos jornais, indicando os nove cinemas da capital parisiense onde o filme poderia ser visto. Críticas na imprensa exaltavam a estética diretiva de Cacá Diegues e a interpretação de Zezé Motta que, “a exemplo de Pelé se tornava a nova

⁴⁸⁹ Para relação de algumas premiações do filme; cf.: MATTOS, Carlos Alberto. *Walter Lima Júnior...op.cit.*, p.405.

⁴⁹⁰ Disponível em: <<http://www.cinemateca.gov.br>> Acesso em: 22 mar. 2013.

⁴⁹¹ Para relação da participação do filme e premiações em alguns festivais, ver página oficial do diretor Cacá Diegues, Disponível em: <http://www.carlosdiegues.com.br/osfilmes_festivais.asp?idF=7> Acesso em: 22 mar. 2013.

pérola do Brasil” (*Le Matin*)⁴⁹². Outras, como a publicada no *Le Fígaro*, reconheciam originalidade e resistência ao padrão hollywoodiano – contradizendo alguns críticos brasileiros que acusavam o diretor de ter se rendido ao cinema industrial.

Uma lição sobre a qual deveriam meditar os cineastas franceses, iludidos pelos prestígios hollywoodianos. *Xica da Silva* é uma obra exemplar, na medida em que mergulha nas fontes mais puras de sua cultura nacional⁴⁹³.

O sucesso entre os franceses rendeu nova temporada de exibição para o filme, em 1984⁴⁹⁴. Nos anos de 1980, o filme continuava a carimbar o passaporte. Cinco anos após ser convidado para integrar a Mostra Oficial do Festival de Nova Iorque (1977)⁴⁹⁵, aportou novamente nas terras americanas, em 1982, para figurar nos cinemas comerciais de Nova Iorque (EUA), depois de passar pela cidade norte-americana de Chicago. Um jornal argentino cobriu essa passagem de *Xica da Silva* nos Estados Unidos e recuperou a boa avaliação da imprensa local, cuja cobertura apresentava a sinopse de modo a explicar o contexto da “idade dos diamantes no Brasil”⁴⁹⁶.

O reconhecimento internacional de *Xica da Silva* pode ser avaliado pela sua indicação a concorrer a vaga de candidato ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro (1976/77). Em meio às polêmicas que surgiam à sua exibição no circuito nacional, Paulo Sérgio de Almeida ironizava os críticos de Cacá Diegues ao informar que, além de ter que conviver com o sucesso do filme, o pior era receber sua indicação ao Oscar⁴⁹⁷. Um mês depois, o filme continuava no páreo, tendo sido selecionado para a penúltima etapa: 21 filmes concorriam às cinco vagas finalistas ao maior prêmio norte-americano de cinema. Apesar de não conseguir passar pela etapa de fevereiro, reconhecia-se o mérito já

⁴⁹² XICA da Silva ganha críticas elogiosas nos jornais de Paris. *O Estado de São Paulo*. 3 ago. 1978.

⁴⁹³ Idem.

⁴⁹⁴ PROGRAMAÇÃO de Filmes em Paris. *Pariscopes*, Mar.abr.maio 1984.

⁴⁹⁵ XICA da Silva espera vocês. *Estado de Minas...* op.cit.

⁴⁹⁶ XICA em Nueva York. *Heraldo del cine*. 17 set. 1982.

⁴⁹⁷ ALMEIDA, Paulo Augusto. Xica da Silva rumo a outros reinos. *Folha de S. Paulo*. 13 nov. 1976.

que, até aquele momento, nenhum outro título nacional havia conseguido a façanha⁴⁹⁸.

A indicação levantava outra questão: o preço a ser pago pela inserção do cinema nacional à indústria cinematográfica norte-americana. Para parte de um grupo ligado ao Cinema Novo, agradar à estrutura hollywoodiana implicava romper princípios da proposta cinemanovista, que era produzir um cinema nacional, político, social e estético. Conforme visto, o teor dessa crítica apareceria com força no ano seguinte, no contexto dos debates das *patrulhas ideológicas*, quando Cacá Diegues foi acusado de trair o movimento do qual é um dos representantes.

A televisão é outro importante fator para a ampliação da audiência. A presença do aparelho nos lares e o aprimoramento do sistema de transmissão teve crescimento vertiginoso. A Embrafilme teve a percepção desse cenário, que alterava profundamente o cotidiano doméstico, ao ponto de considerar uma linha de incentivo para produções de séries televisivas que, aliás, contemplou o projeto de *Chico Rei*.

No ano seguinte à estreia comercial, o filme de Walter Lima Júnior foi exibido em cadeia nacional pela Rede Globo, que havia adquirido os direitos sobre a fita e o lançou em VHS. A data de sua exibição era simbólica: 13 de maio 1988, celebrando o centenário da abolição da escravidão. Para que a efeméride não passasse despercebida, a emissora fez uma incomum alteração em sua grade de programação, substituindo o filme “Branca de Neve e os Três Patetas” da Sessão da Tarde (faixa das 14 horas e 30 minutos reservada para exibição de filmes)⁴⁹⁹.

Praxe nos periódicos, a programação televisiva é comentada diariamente. Portanto, a exibição do filme termina por apresentar, ao menos, uma sinopse. Nesse sentido, percebe-se a dupla difusão de um filme de gênero histórico: impressa e audiovisual. Considerando *Chico Rei*, acrescentava-se à sinopse a história de sua tumultuada produção.

⁴⁹⁸ NA RETA do Oscar. *Jornal do Brasil*. 17 dez. 1976.

⁴⁹⁹ BAZI, Sergio. *Chico Rei, o mito...*op.cit.

Concorda-se com a ressalva feita pelo crítico Sérgio Bazi de que *Chico Rei*, o filme escolhido para homenagear a história da luta contra a escravidão, merecia “[...] maior destaque. O que não terá na Sessão da Tarde, que já acostumou o público com velharia e filmes digestivos”⁵⁰⁰. Considera-se, porém, que sua exibição tem relevância. Entre alguns motivos, citam-se: a sobrevivência de um projeto que quase foi inviabilizado por problemas judiciais e econômicos; o reconhecimento do filme para a história do negro no Brasil; o extenso alcance de espectadores proporcionado pela televisão.

A partir dos anos 2000, ampliou-se no país a demanda por televisão por assinatura, aumentando as possibilidades de exibição de filmes nacionais. Tanto *Xica da Silva* quanto *Chico Rei* figuraram entre os títulos exibidos por alguns desses canais. Quando a tv aberta Band exibiu *Xica da Silva*, em primeiro de outubro de 2001, a sinopse destacava a recorrência dos temas da negritude e da música popular brasileira (em referência à música-tema de Jorge Ben) na obra de Diegues⁵⁰¹. Passadas décadas da polêmica das *patrulhas ideológicas*, as sinopses e comentários divulgando a exibição do filme indicavam que a subversão de costumes também era política⁵⁰² e que o filme era um manifesto da negritude⁵⁰³, parecendo ter superado o teor das críticas mais contundentes ao diretor.

Em 1997, uma ação promocional da *Revista Isto É* contribuiu para a memória do cinema nacional: títulos fílmicos em fitas em VHS acompanhavam os fascículos da revista. *Xica da Silva* integrou a coleção *Isto É Cinema Brasileiro*, sendo o 14º título a ser lançado. Na edição anterior, o editor anunciava sobre o vídeo do próximo fascículo

[...] que nem tudo o que se diz sobre Xica (sic) da Silva, no entanto, é verdade. Já que a maioria dos documentos sobre sua vida foi destruída pelos indignados habitantes do Tejuco. Baseado na obra de Joaquim Felício dos Santos e

⁵⁰⁰ BAZI, Sergio. *Chico Rei, o mito...* op.cit.

⁵⁰¹ XICA da Silva: história com bom humor. *O Estado de São Paulo*, Caderno 2, 1 out. 2001, p. 4.

⁵⁰² Por ocasião da exibição em 1 de outubro de 2001; cf.: PROGRAMAÇÃO. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 1 out. 2001, p. 4.

⁵⁰³ Por ocasião da exibição em 14 de março de 2003, a 0:15 minutos, no Canal Brasil; cf.: MERTEN, Luís Carlos. Beleza e talento de Zezé Motta. *O Estado de São Paulo*, Caderno 2, 13 mar. 2003, p. 8.

principalmente nas lendas preservadas pela herança oral, Cacá Diegues deu asas à imaginação. [...] Na busca de uma dramaturgia verdadeiramente brasileira, o cineasta abriu mão de preciosismos históricos e sociológicos em favor de uma visão ficcional carnavalesca⁵⁰⁴.

Ressalta-se que a ação da editora ajudou a preservar uma cópia do filme para circulação doméstica. Em 2011, a Cinemateca Brasileira, com apoio do Ministério da Cultura, lançou uma cópia restaurada de *Xica da Silva*. Segundo o projeto, também haverá lançamento do filme em DVD⁵⁰⁵.

Já a situação do filme *Chico Rei* é mais complicada. Depois de lançado em vídeo pela Globo Filmes (1987), não houve relançamentos. Como não integrou a coleção *Isto É Cinema Brasileiro*, ou outra semelhante, tornou-se difícil encontrar cópias em bom estado. Além disso, a substituição do suporte VHS por DVD, tornando dos aparelhos reprodutores do antigo formato peças para colecionadores ou especialistas, complicou ainda mais o acesso ao filme. Contudo, há esperança, pois o diretor revelou interesse em recuperar a cópia do filme e lançá-lo em DVD: “[...] porque eu acho uma loucura não existir. Um filme que tem uma importância de informação em nível educacional muito grande. Pelo menos que ele esteja à mão. Que exista um DVD para que as pessoas possam usar em sala de aula”⁵⁰⁶. Espera-se que ambas as iniciativas se concretizem em breve, pois são importantes para a preservação e difusão da cinematografia nacional e, também, para a divulgação de aspectos da história do país.

⁵⁰⁴ VENTRE livre: *Xica da Silva* repassa a vida de escrava mitológica. *Isto É*. 17 set. 1997, p.130.

⁵⁰⁵ Disponível em: <<http://www.brasil.gov.br/cultura/2011/05/cultura-lanca-nesta-terca-filme-201cxica-da-silva201d-restaurado>> Acesso em: 10 jul. 2013.

⁵⁰⁶ Entrevista de Walter Lima Júnior ao autor da tese, em 13 jun. 2013.

4.2. Apropriação filmográfica para fins educativos

O cinema se notabilizou mundialmente pela relevância cultural decorrente de suas representações, entretenimento e modos de sociabilidades urbanas, tornando-se referência nos espaços citadinos, especialmente no século XX⁵⁰⁷. Em meados da década de 1980, porém, o aparelho de videocassete se popularizou como eletrodoméstico, proporcionando impactos na relação cinema-sociedade⁵⁰⁸. As locadoras de vídeo facilitaram o acesso e consumo de filmes, modificando o hábito de assistir a eles, deslocando o espectador do espaço do cinema para o local privado do lar. A comodidade em assistir ao filme segundo sua própria disponibilidade de horário, no conforto doméstico, e a economia com preço de ingressos foram sedutores naquele momento.

A nova tecnologia se tornou presente nas escolas. Coube, então, ao universo escolar, se adequar e incorporar reflexões de como integrar, metodologicamente, aquela modernidade no cotidiano do ensino e de aprendizagem. Esse movimento revela-se ainda necessário, já que a incessante sofisticação dos recursos tecnológicos (no campo do audiovisual, por exemplo, o VHS foi substituído pelo DVD, que perde espaço para formatos digitais – mp3, mp4, avi, wmv etc. – veiculados em programas de computador, enquanto a internet favorece o compartilhamento de produções audiovisuais em escala sem precedentes – sítios como *youtube*, *blogs*, redes sociais, telefones celulares) transforma os modos de se produzir e consumir o audiovisual

⁵⁰⁷ Para as salas de cinema como espaços culturais e de sociabilidade; cf.: BRAGA, Ataídes; *et.al.* *O Fim das Coisas: Salas de Cinema de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: CRAV/PBH, 1996; BATISTA, Rosane Pires. *Cinema: a sociabilidade na metrópole*. 2003. Dissertação (mestrado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas FFLCH/USP, São Paulo; SANTORO, Paula Freire. *A relação da sala de cinema com o espaço urbano em São Paulo: do provinciano ao cosmopolita*. 2004. Dissertação (mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo FAU/USP, São Paulo.

⁵⁰⁸ Para estudos das transformações no modo de assistir filmes; cf.: TARSITANO, Paulo Rogerio. *Interferência do videocassete na ausência da televisão*. 1992. Dissertação (mestrado em Comunicação e Artes) – Escola de Comunicação e Artes ECA/USP, São Paulo; ALVES FILHO, Aluizio. Prelúdio às mídias globais. *Revista ALCEU*, v.13, n.26, Rio de Janeiro: PUC, jan./jun., 2013, p.154-175.

e delineiam uma sociedade profundamente imagética⁵⁰⁹. A busca por compreendê-la pressupõe a educação do olhar⁵¹⁰.

Por *Educação do olhar* podemos entender a educação do movimento interno do ser. Neste sentido, a literatura educacional, preocupada com o acesso dos estudantes a diferentes produtos da indústria de imagens e sons em movimento, tem abordado, constantemente, a necessidade de compreendermos estes produtos e de pensarmos uma metodologia para trabalhar com ou a partir deles. A expressão *educação do olhar* tornou-se, portanto, moeda corrente nos textos que pretendem abordar, em geral, as relações entre escola e cultura. Seus autores justificam o uso da expressão pela necessidade e função da escola em formar espectadores críticos⁵¹¹.

Significar historicamente um filme é, portanto, um processo. A complexidade desse movimento considera, não apenas o conhecimento histórico circulante, mas, também, a operação do pensamento histórico estabelecido intelectualmente no cotidiano escolar e na produção de pesquisas acadêmicas. Por essa perspectiva, para perceber de que modo os filmes *Xica da Silva* e *Chico Rei* se estabelecem como exemplos de história pública, ao promoverem o entendimento da história pela articulação do saber histórico acadêmico e o conhecimento circulante, é pertinente avaliar a existência relacional entre os filmes, a escola e a academia. No campo escolar, tal avaliação se pauta no levantamento da inserção ou não das narrativas fílmicas nos livros didáticos, bem como se há uma ação de capacitação docente quanto ao uso do filme. A percepção dessa circularidade se realiza por meio do levantamento de pesquisas atuais que têm considerado os

⁵⁰⁹ A intensa representação audiovisual das sociedades atuais, cujas consequências delineiam relações calcadas na virtualidade, pode ser compreendida como característica da pós-modernidade, na qual a organização social procura se estabelecer a partir da ideia da construção de redes e desconectividade – contrapondo-se à concepção de vida moderna assentada na percepção de comunidade e integração; cf.: BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001; BAUMAN, Zygmunt. *Tempos líquidos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007; BAUMAN, Zygmunt. *Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008;.

⁵¹⁰ Para um panorama sobre a *educação do olhar*; cf.: AUMONT, Jacques. *A imagem*. São Paulo, Papirus, 1993; BUORO, Anamélia Bueno. *O Olhar em Construção: uma experiência de ensino e aprendizagem da arte na escola*. São Paulo, Cortez, 1998; MIRANDA, Carlos Eduardo Albuquerque; RIGOTTI, Gabriela Fiorin; et.al. (Orgs). *Educação do Olhar: leituras*. São Paulo: Global, 2010.

⁵¹¹ MIRANDA, Carlos Eduardo Albuquerque. Uma educação do olho: as imagens na sociedade urbana, industrial e de mercado. *Cadernos Cedes*, ano XXI, nº 54, ago. 2001, p.29.

filmes – senão prioritariamente; as temáticas a eles inerentes – como objeto de estudo, pois impactam as operações educativas formais.

4.2.1. *Xica da Silva* e *Chico Rei* na escola: livros didáticos e capacitação docente

A formação de estudantes e espectadores críticos é uma das premissas da atual LDBEN (Lei n. 9.394/96), formulada em meio à revolução tecnológica em curso. O uso do filme na escola, prática cuja reflexão advinha desde a década anterior à nova legislação educacional, facilitou a incorporação da nova perspectiva de fontes para o ensino de História.

As imagens, os textos, os objetos deveriam ser, também, compreendidos como obras impregnadas tanto nos seus conteúdos, como nas suas formas – de valores, padrões ou divergências culturais, estilos artísticos, visões de mundo produzidas por grupos sociais determinados. E as produções humanas deveriam ser dimensionadas nos contextos em que foram elaboradas e nos contextos em que foram recriadas e reutilizadas⁵¹².

A ampliação do leque de suportes para a história ensinada, recomendada nos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN's), se deve ao predomínio dos livros didáticos como material de apoio no ensino-aprendizagem. De fato, o livro como material de consulta pelo aluno ao conteúdo ministrado facilita a articulação da matéria e seus objetivos, contudo, não está a ele restrita.

Não se pode, ainda, negligenciar as ilações políticas e econômicas em torno dos livros e os programas políticos voltados à educação, como assinalou Christian Laville⁵¹³. No Brasil, por exemplo, a ditadura estadonovista implantou, em 1938, a Comissão Nacional do Livro Didático (CNLD) para orientar a produção desse tipo de material. Desde então, os livros escolares têm sido regulamentados por órgãos

⁵¹² BRASIL. *Parâmetros curriculares nacionais: História*. Brasília: MEC/SEF, 1998.

⁵¹³ Cf.: LAVILLE, Christian. A guerra das narrativas: debates e ilusões em torno do Ensino de História. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v.19, nº 38, 1999, p. 125-138.

estatais, cujo objetivo maior é fiscalizar a adequação da publicação ao sistema educacional⁵¹⁴. Ou seja,

[...] a compreensão do livro como um espaço de relações não permite que se fale sobre “o texto” em abstrato, como existente fora dos objetos escritos que permitem uma leitura, mas de um objeto que resulta de um conjunto de elementos materiais que compõem o livro [...] a produção textual também sofre a ação de um processo complexo das relações de poder da realidade sócio-histórica, que limitam, restringem e condicionam esta produção⁵¹⁵.

A história nos livros didáticos, portanto, revela em suas entrelinhas a *guerra por narrativas*⁵¹⁶, pela qual se disputa a ascendência de uma concepção hegemônica sobre o processo histórico. Dominar as práticas de ensino e seu registro nos materiais didáticos, contudo, não significa a apreensão pelos alunos de uma história homogênea. Ao contrário, a variável humana inerente ao processo educativo favorece o desenvolvimento de metodologias de ensino que pervertam o modelo atrelado a projetos políticos dominantes. Parafraseando Marc Ferro e sua visão a respeito do filme, acredita-se que uma aula de história também pode se estabelecer como uma contra-análise da sociedade.

Mesmo em governos autoritários, quando órgãos estatais tendem a controlar com maior pressão a produção dos livros didáticos, há espaço para a emersão de memórias subterrâneas⁵¹⁷, algo acentuado quando políticos sustentados à base da força repressora são substituídos por outros grupos políticos. Nesse sentido, do mesmo modo que não se deve crer na neutralidade do livro didático, também não se pode desconsiderá-lo do processo educativo sob o pretexto acusatório de se tratar de um instrumento de doutrinação. Por isso, a

⁵¹⁴ A relevância do controle sobre a produção e distribuição do livro didático com política educacional pública se reflete na frequente reestruturação pelos governos na gestão desse setor administrativo: Comissão de Livro Técnico e Didático (COLTED, 1966); Instituto Nacional do Livro (INL, 1971); Programa Nacional do Livro Didático (PNLD, 1985); cf.: CUNHA, Maria de Fátima da; XAVIER, Erica da Silva. Entre a indústria editorial, a academia e o estado: o livro didático de história em questão. *Cadernos do CEOM*, Chapecó, Ano 25, nº 34, 2012.

⁵¹⁵ GASPARELLO, Arlete Medeiros. *Construtores de identidade: pedagogia da nação nos livros didáticos da escola secundária brasileira*. São Paulo: Iglu, 2004, p.23.

⁵¹⁶ LAVILLE, Christian. A guerra das narrativas...op.cit.

⁵¹⁷ POLLACK, Michel. Memória... op.cit.

pesquisa histórica e educacional, que tem o livro didático como objeto de estudo, se faz cada vez mais presente e relevante, pois, como salienta Thais Fonseca sobre esse tipo de pesquisa,

[...] entre muitas possibilidades, destaca-se a das dimensões políticas e culturais do livro didático de História, não porém como mero agente de inculcação ideológica, ou como formador de um padrão elitizado de cultura. Interrogado num esforço de desconstrução de discursos e de imagens, o livro didático de História encontra ricas possibilidades de análise na perspectiva dos imaginários sociais e da constituição de uma memória e de suas representações⁵¹⁸.

Ao eleger os livros didáticos como objeto para avaliar se houve diálogo escola-filme, fez-se pelo viés da percepção de imaginários sociais neles representados. Ou seja, a análise foi desenvolvida privilegiando a prática dialógica entre o livro e os filmes *Xica da Silva* e *Chico Rei*, por meio do reconhecimento de troca de saberes e, não, na chave das práticas pedagógicas estabelecidas a partir dos livros⁵¹⁹.

O ambiente político à época de produção e lançamento dos filmes era de transformações política e social, agitação que se refletiu nas narrativas cinematográficas e, também, no campo educacional. Em meio ao retorno das liberdades políticas e de expressão, editoras nacionais investiram em publicações voltadas para o ensino que incorporavam renovações nas linhas da pesquisa histórica e projetos gráficos modernizados⁵²⁰. Nesse cenário, temas e abordagens marginalizadas no ensino de história se fizeram mais presentes. Dentre

⁵¹⁸ FONSECA, Thais Nívia de Lima e. *Da infâmia... op.cit.*, p.240-241.

⁵¹⁹ Para pesquisas sobre o livro didático e a história; cf.: BITTENCOURT, Circe Maria Fernandes. *Livro didático e conhecimento histórico: uma história do saber escolar*. 1993. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas FFLCH/USP, Universidade de São Paulo, São Paulo; GATTI JÚNIOR, Décio. *A escrita escolar da História: livro didático e ensino no Brasil (1970-1990)*. São Paulo: Edusc, 2004; MIRANDA, Sônia Regina e LUCA, Tânia Regina de. O livro didático de história hoje: um panorama a partir do PNLD. *Revista Brasileira de História*. 2004, v.24, n.48, p. 123-144; FONSECA, Selva Guimarães. *Caminhos da história ensinada*. 10.ed. Campinas: Papyrus, 2008; BITTENCOURT, Circe Maria Fernandes. *Ensino de história: fundamentos e métodos*. 3.ed. São Paulo: Cortez, 2009.

⁵²⁰ Para um panorama da renovação editorial voltada para o ensino de história no contexto da redemocratização brasileira; cf.: FONSECA, Thais Nívia de Lima e. *História & ensino de história*. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

eles, destacam-se a mulher, o negro e a escravidão⁵²¹; indo ao encontro dos eixos das narrativas fílmicas em estudo.

Para viabilizar a análise da relação entre os filmes de Cacá Diegues e Walter Lima Júnior e a educação histórica, trabalhou-se com o acervo da Biblioteca do Livro Didático da Faculdade de Educação/USP, gênese do amplo projeto LIVRES, que busca identificar sistematicamente parte da história da literatura didática-escolar em âmbito nacional. A constituição desse acervo, portanto, procura integrar outras instituições para além das paulistas, sendo que a maior concentração de exemplares se encontra na unidade da Faculdade de Educação da USP, na cidade de São Paulo.

A pesquisa se concentrou no material disponível na sede do LIVRES⁵²². Os títulos consultados foram previamente selecionados via consulta *online*, por meio do sistema criado especificamente para os dados desse acervo. No decorrer da pesquisa, contudo, a biblioteca da Faculdade de Educação foi transferida para um novo prédio, ficando o acervo do LIVRES inacessível para consulta nesse período.

Quando reaberto, houve também a troca da plataforma *online* de acesso⁵²³. Considera-se a substituição prejudicial para o pesquisador, pois o novo sistema é limitado em filtros de consulta, sendo a lacuna mais grave a impossibilidade de estabelecer um recorte temporal. Sem esse recorte, o resultado fornecido pela plataforma é muito amplo, pois termina por filtrar o material por disciplina escolar e sem organização cronológica. Felizmente, foi possível obter os registros da base antiga que permitiram complementar a seleção conforme parâmetros já estabelecidos⁵²⁴ – porém, novas pesquisas não contam mais com essa

⁵²¹ Cf.: BITTENCOURT, Circe Maria Fernandes. Livros didáticos entre textos e imagens. In.: BITTENCOURT, Circe Maria Fernandes. (Org). *O saber histórico na sala de aula*. 7.ed. São Paulo: Contexto, 2002; DAVIES, Nicholas. As camadas populares nos livros de História do Brasil. In: PINSKY, Jaime. (Org). *O Ensino de História e a criação do fato*. São Paulo: Contexto, 2009.

⁵²² Uma dupla razão justifica a escolha: 1ª) por possuir o maior acervo dentre as demais unidades que integram o projeto; 2ª) pela viabilidade geográfica da ponte Belo Horizonte-São Paulo, já que na capital paulista também se localizava o acervo da Cinemateca e onde as atividades inerentes à *bolsa-sanduíche* foram realizadas.

⁵²³ Cf.: <<http://www2.fe.usp.br:8080/livres/>>

⁵²⁴ Reitero agradecimentos à bibliotecária Maria José Fagundes pela disponibilidade no atendimento ao acervo, especialmente seu empenho em resgatar dados da antiga base, essenciais para conclusão da seleção e pesquisa.

possibilidade. Por isso, espera-se que a falha seja corrigida, do contrário, terminará por anular o objetivo do projeto que é organizar e tornar acessível o acervo com praticidade.

Os parâmetros de seleção foram estabelecidos considerando três recortes temporais: 1º) 1978-1985; 2º) 1986-1996; 3º) 1997-2006. O primeiro recorte parte de 1978 por entender que somente as edições a partir desse ano estariam aptas a dialogar com o filme *Xica da Silva* lançado em finais de 1976. Na outra ponta, a data final se justifica por ser o ano de lançamento de *Chico Rei*. O segundo período se inicia, então, com a chegada do filme de Walter Lima Júnior ao público e se encerra com a promulgação da nova LDBEN. Por fim, o terceiro período visa reconhecer, a partir das diretrizes da nova legislação educacional, mudanças e permanências quanto à relação filme/livro didático. O ano de 2006 encerra o recorte por ser a data limite do acervo no momento do consulta.

No primeiro levantamento ao sistema Livres foi identificado um total de 1.248 títulos, assim distribuídos segundo os períodos recortados: 1º) 212; 2º) 687 e; 3º) 349. A partir desses dados, novos filtros foram estabelecidos: concentrou-se a análise sobre material destinado ao ensino básico e médio (1º e 2º graus conforme nomenclatura até 1996)⁵²⁵; suprimiram-se da pesquisa títulos voltados para história geral; determinou-se uma edição para referências duplicadas⁵²⁶. Considerando os novos filtros, o escopo a ser consultado é apresentado na tabela 1:

⁵²⁵ A planilha dos dados recuperados do sistema se referia ao 3º intervalo. Ela continha 36 referências ao ensino infantil e duas à educação de jovens e adultos (EJA). Apesar de essas modalidades não terem sido indicadas nos intervalos anteriores, procedeu-se sua análise, mas sem considerar seu resultado, circunscrito aos ensinos básico e médio. Ressalta-se que a coleção *Histórias, Imagens & Textos*, organizada por Carla M. Junho Anastasia e Eduardo França Paiva, indica aos professores filmes para preparar suas aulas, dentre eles: *Xica da Silva*.

⁵²⁶ Na seção *Fontes – Livros didáticos* foram referenciados somente os títulos que apresentaram algum tipo de ocorrência segundo as categorias definidas.

Tabela 1 - Referências a Chica da Silva e Chico Rei nos livros didáticos para o ensino básico e médio 1978-2006

Período (B=Básico) (M=Médio)	1º) 78/85 B	1º) 78/85 M	1º) Total	2º) 86/96 B	2º) 86/96 M	2º) Total	3º) 97/06 B	3º) 97/06 M	3º) Total	Subtotal B	Subtotal M	Total
Livros	61	21	82	83	30	113	100	18	118	244	69	313
Referência	3	6	9	11	10	21	20	4	24	34	20	54
Relação %	4.9	28.5	10.9	13.2	33.3	18.5	20	22	20.3	13.9	28.9	17.2

Acervo – LIVRES - FE/USP.

A relação de ocorrências de referências relativas aos personagens Chica da Silva e ao Chico Rei nos livros didáticos apresenta progressivo aumento (10.9%, 18.2% e 20.3%, respectivamente), atingindo 17.2% para todo o recorte temporal. Uma observação quanto ao procedimento metodológico desfaz a interpretação que possa considerar baixo esse valor global. Ocorre que parte do material selecionável dentro dos recortes temporais compõe coleção didática voltada para o nível de ensino básico, sendo os conteúdos curriculares apresentados, geralmente, em apenas um dos anos de escolarização. Como o contexto histórico de Chica da Silva e Chico Rei diz respeito aos temas da colonização e escravidão, é muito provável que somente o livro da coleção que aborda aquele conteúdo faça referências aos personagens. Portanto, se fosse considerado apenas o livro por faixa etária/serial para os temas de colonização e escravidão, esse valor tenderia a se elevar.

Outra observação de fundo metodológico pode ajudar a explicar a queda de livros a serem pesquisados no último recorte temporal. Tem-se como hipótese que a substituição da plataforma de consulta Livres implicou redução, pois o número de exemplares disponibilizado pela bibliotecária responsável pelo projeto – e que auxiliou no resgate de dados – é bem menor que o período anterior, contrariando a tendência

de aumento de volumes constituintes do acervo⁵²⁷. Contudo, pelo instrumento de pesquisa atualmente disponível, não há como verificar se tal hipótese terminou ou não por ocultar livros do acervo.

Percebe-se que, proporcionalmente, o material voltado para o ensino médio (2º grau) apresenta taxas de incidência maiores: praticamente o dobro em relação ao ensino fundamental. Dentre os períodos, o mais recente se distingue por revelar quase uma equiparação de ocorrências. Aliás, o 3º período também se diferencia por apresentar a maior taxa percentual de constatações para essa faixa de ensino.

Atribui-se o maior diálogo entre os livros e o cinema como decorrência da valorização entre os professores do uso do audiovisual em suas aulas, referendada pela própria LDBEN de 1996. Por raciocínio inverso, esperava-se menor incidência para o 1º período, pois era incipiente a discussão do uso metodológico do filme para o aprendizado escolar durante a transição para a década de 1980. De fato, confirma-se a menor taxa de referências para o ensino básico nesse recorte.

Não obstante, surpreende uma referência direta a *Xica da Silva*. O livro de Álvaro de Alencar, voltado para a 5ª série (atual 6º ano), traz uma gravura a partir de um *frame* do filme, assim legendada: “Lavagem de diamantes, cena de *Xica da Silva*, filme que narra a vida de uma escrava liberta e seu romance com um alto funcionário da Intendência dos Diamantes”⁵²⁸ (figura 12).

Percebe-se no texto a preocupação em explicar a singularidade da extração diamantífera, cuja lógica administrativa conferia exclusividade ao contratador, alijando a população local da riqueza. Pedagogicamente, a figura permite a visualização do modo de trabalho nas Minas setecentistas, estimulando o aspecto histórico para a discussão em que se destaca a exploração colonial e escrava. O

⁵²⁷ Recordar-se que a primeira seleção, orientada apenas pelos recortes temporais, teve como indicativo para os intervalos: 1º) 212; 2º) 687 e 3º) 349; títulos.

⁵²⁸ ALENCAR, Álvaro Duarte. *História do Brasil: evolução econômica, política e social* (5ª série). 5.ed. São Paulo: Saraiva, 1983, p.73. A edição de 1983 é publicação mais antiga deste título disponível no acervo LIVRES.

romance do contratador com Chica da Silva também é abordado, ainda que, na legenda explicativa sobre a trama do filme, realça-se a conquista da liberdade da ex-escrava. Percebe-se, também, a equivocada identificação da função do contratador nessa legenda.

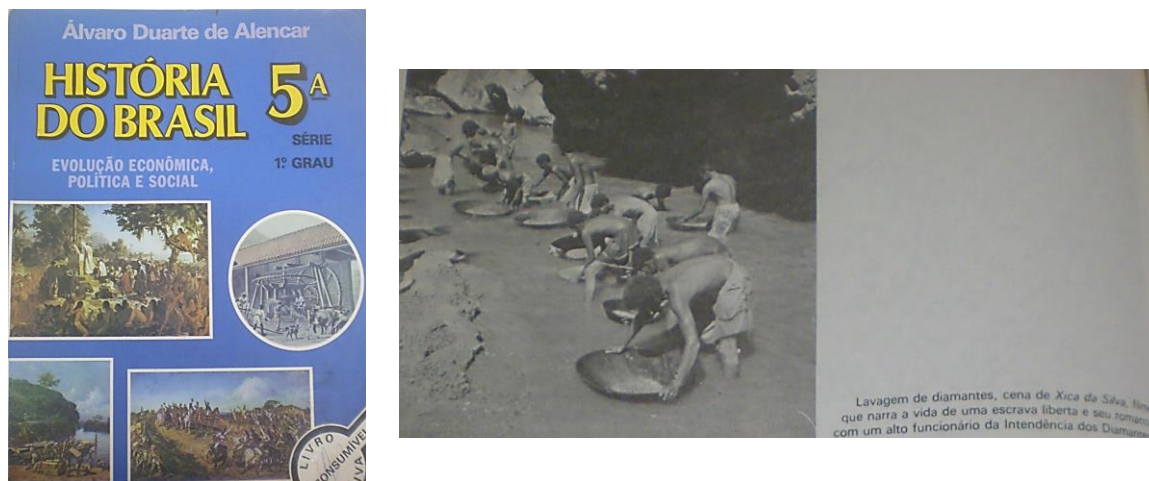


Figura 12 – Capa e interior de livro que reproduz frame do filme *Xica da Silva*
 Fonte – ALENCAR, Álvaro Duarte. *História do Brasil: evolução econômica, política e social* (5ª série). 5.ed. São Paulo: Saraiva, 1983, p.73.
 Acervo – LIVRES – FE/USP

De modo geral, esse tipo de abordagem foi frequentemente identificado nas publicações. A contestação à condição de colônia encontra na Demarcação Diamantina o exemplo maior dos abusos do Estado e de seus interesses fiscais. O outro lado da mesma moeda procura denunciar o sistema escravista, geralmente com imagens de Carlos Julião (século XVIII), Rugendas e Debret (século XIX) representando castigos, a violência senhorial e as más condições de trabalho. Ocorre que, ao abordar a região diamantina, quase sempre o texto chama a atenção para o contratador dos diamantes e logo destaca seu romance com Chica da Silva, a ex-escrava que obteve prestígio e poder no arraial do Tejuco.

A partir das recorrências de abordagens nos livros, foi possível criar algumas categorias. Deve-se considerar que o mapa formulado considera mais de uma abordagem temática por livro, o que é comum por se tratar de subtemas.

Para Chica da Silva foram estabelecidos seis critérios: 1º) *Filme*, diz respeito às referências diretas ao filme de Cacá Diegues; 2º) *Fonte*, quando há menção às obras sobre Chica da Silva como os livros de Joaquim Felício dos Santos, Cecília Meireles e Agripa Vasconcellos ou ao desfile carnavalesco do Salgueiro; 3º) *Diálogo com historiografia*, são referências à produção historiográfica sobre a temática da personagem negra do Tejuco e seu contexto histórico; 4º) *Iconografia*, remete a reprodução iconográfica sobre Chica da Silva e seu período; 5º) *Extração de Diamantes, o contratador e o romance*, são destaques dados tanto à economia diamantífera, quanto ao romance entre João Fernandes e a ex-escrava; 6º) *Elementos de ostentação*, já que o lado exótico da sua história, como joias, mucamas, navio, é recorrente nos livros didáticos. Observa-se que as mesmas categorias foram utilizadas para as análises referentes ao Chico Rei, com exceção do critério *Iconografia* por não ter sido constatado nenhum cruzamento nesse sentido. E dos critérios 5º e 6º por serem específicos da história de Chica da Silva. Assim, a tabela 2 traz a percepção de referências ao tema Chica da Silva nos livros didáticos.

Tabela 2 - Categorias temáticas referentes a Chica da Silva nos livros didáticos

Período/tema	Filme <i>Chica da Silva</i>	Fonte sobre Chica da Silva	Diálogo com a historiografia	Iconografia	Extração de diamantes contratador e o romance	Elementos de ostentação de Chica (navio, mucamas...)
1º) 78/85 Básico	1	-	-	2	2	-
1º) 78/85 Médio	1	2	1	3	4	-
2º) 86/96 Básico	-	1	1	3	8	1
2º) 86-96 Médio	1	1	5	2	5	-
3º) 97-06 Básico	12	5	3	-	13	3
3º) 97-06 Médio	2	1	1	1	1	1
Total	17	10	11	11	33	5

Acervo – LIVRES – FE/USP.

A inusitada relação entre uma escrava e o homem mais poderoso da região também instigava pesquisas. Sobretudo a partir de 1996, os livros passaram a estimular nos alunos o conhecimento a respeito da ex-escrava mais poderosa das Minas Gerais. Para isso, indicavam fontes que narraram sua história, como Agripa Vasconcelos, Cecília Meireles ou o memorialista Joaquim Felício dos Santos, bastante requisitado para reforçar os aspectos extraordinários do romance, no qual o contratador fazia os desejos mais extravagantes de Chica⁵²⁹.

Dentre os livros consultados, alguns exemplares apresentam argumentos frágeis ao abordar o contexto sócio-histórico no qual se inseria Chica da Silva. Destaca-se, nesse sentido, a abordagem de Rubim Aquino ao informar sobre o cotidiano da ex-escrava.

Chica, quando ia à igreja coberta de tecidos de seda importada e de joias de ouro e de diamantes, fazia-se acompanhar de uma comitiva de 12 mulatas suntuosamente vestidas. Tanto luxo e ostentação deviam provocar o ódio das famílias brancas, profundamente racistas, cujo descontentamento se tornava maior porque à Chica da Silva estava reservado o lugar mais importante da igreja⁵³⁰.

Ao narrar a ida da ex-escrava à Igreja, Aquino parece se basear na canônica sequência fílmica em que a atriz Zezé Motta interpreta *Xica* em seu passeio pelas ruas do arraial para ostentar a carta de alforria. Todavia, logo em seguida, o autor afirma justamente o contrário da continuidade da cena dirigida por Cacá Diegues, que é o veto à entrada de *Xica* à igreja, permitida não somente aos livres, mas livres brancos. Em todo o caso, ao especular a presença da negra na igreja, o autor reitera a ideia de conflitos entre Chica e a elite branca tejuicana, desenvolvida no filme. Como se percebe, a acusação de que o filme de gênero histórico – e mesmo a televisão, como o fez Mário Schmidt⁵³¹ – promove equívocos históricos, é também extensiva a professores redatores de materiais didáticos para o ensino escolar.

⁵²⁹ MOTA, Carlos Guilherme; LOPEZ, Adriana. *História e civilização: o Brasil Colonial*. São Paulo: Ática, 1995, p.108.

⁵³⁰ AQUINO, Rubim; *et.al.* *Fazendo a história: as sociedades americanas e a Europa na época moderna*. 3.ed. São Paulo: Editora do Livro Técnico, 1991, p.102.

⁵³¹ SCHMIDT, Mário F. *Nova história crítica do Brasil*. SP: Nova Geração, 1994.

Neste cenário, marcado por esse tipo de abordagem, destaca-se o livro *Viver a História*, de Cláudio Vicentino⁵³². O autor aproveitou o sucesso da adaptação da história para o formato de telenovela, exibida pela Rede Manchete entre 1996/97, para iniciar o tema da colonização em Minas e da exploração do ouro. O capítulo é aberto com a reprodução de uma reportagem⁵³³, na qual a historiadora Júnia Furtado crítica a sexualização da protagonista e a narrativa sem cuidados cenográficos. Por meio da matéria jornalística, o autor traz informações relevantes para o estudo de gênero na colônia, onde a desproporção homem-mulher configurava ampla prevalência masculina (74%), o que favorecia relações inter-raciais. Como contraponto às críticas da historiadora, o *repórter* também ouviu o diretor da novela que, para se justificar, recorria à liberdade ficcional e a não intencionalidade em fazer história (figura 13 a e 13 b). A *reportagem-lição* é ilustrada com imagens da novela, de Diamantina e do filme de Cacá Diegues – indicado no final do capítulo. O questionário que segue o texto propõe reflexões a respeito da ideia de história e sua dimensão de verdade.

Entendendo que a escrita histórica transita na fronteira do *quase ficcional/quase realidade*, conforme a discussão de Paul Ricoeur⁵³⁴, ressalta-se que não se deve esperar do livro didático dessa disciplina a *verdade histórica*, como se costuma, às vezes, exigir do filme de gênero histórico. Todavia, é certo que, pelo objetivo de um livro escolar, o historiador não usufrui da licença poética na mesma intensidade que um cineasta. Nesse sentido, o desejável é que o livro estimule a reflexão sobre o tema, por meio da problematização das fontes.

⁵³² VICENTINO, Cláudio. *Viver a História* (6ª série). São Paulo: Scipione, 2002.

⁵³³ CASTRO, Celso. *Folha de São Paulo*, 1 dez. 1996, p.7.

⁵³⁴ RICOUER, Paul. *Tempo...op.cit.*



Figuras 13 a e 13 b – Chica da Silva: entre a ficção à história
 Fonte – VICENTINO, Cláudio. *Viver a História* (6ª série). São Paulo: Scipione, 2002, p.284-5.
 Acervo – LIVRES – FE/USP

A discussão referente à objetividade histórica continua presente nos materiais didáticos. O diálogo estabelecido entre alguns autores e as fontes que ajudaram a construir as representações de Chica da Silva sinaliza para a problematização das interpretações históricas. Recorrer à historiografia para esclarecer temas históricos – como a estrutura administrativa colonial, o papel da mulher na sociedade setecentista e questões ligadas à escravidão e à liberdade – também foi uma ocorrência constatada no material pesquisado e que reforça a tendência para o ensino de uma história problematizadora.

Diferentemente da inserção das fontes nos livros didáticos, difundida após a LDBEN de 1996, as menções à historiografia são constatadas desde 1985. Observa-se, ainda, que essa incidência se faz maior nos livros de ensino médio, para o 2º período de análise. Situação que se inverte no 3º período analisado, quando predominam as publicações para o ensino básico. Conjecturam-se duas explicações para esse cenário. A primeira é uma possível concepção de que leituras de maior complexidade, comumente atribuída aos trabalhos acadêmicos, eram mais adequadas aos alunos do ensino de 2º grau. A segunda hipótese indica a possível aproximação entre a produção historiográfica e a educação histórica, estabelecendo um ensino que problematize conceitos e o processo histórico também nas faixas etárias mais novas. Observa-se que a segunda hipótese não invalida a primeira, mas assinala um movimento de renovações no campo da metodologia do ensino, expressos na documentação reguladora para a educação após 1996.

Em ambos os períodos, tanto Chica da Silva, quanto Chico Rei funcionam como elementos estimuladores para a reflexão estabelecida com a historiografia, destacando-se alguns temas recorrentes. Por exemplo, a problematização das fontes literárias e cinematográficas para a representação de Chica da Silva cujo comportamento sexual seria anacrônico à sociedade setecentista⁵³⁵. Ou o questionamento da

⁵³⁵ Destaca-se a contraposição entre as *Memórias do Distrito Diamantino* e a posição de Júnia Furtado; cf.: MOCELLIN, Renato; CAMARGO, Rosiane. *Passaporte para a História* (volume 3). Rio de Janeiro: Editora do Brasil, 2004, p.159. Além do caso analisado em AQUINO, et.al. *Viver a História...* op.cit.

alforria como tática de luta pela liberdade, com alguns autores considerando o aquilombamento a única maneira de se tornar realmente livre⁵³⁶. As relações administrativas coloniais também favorecem que se recorra a linhas interpretativas historiográficas, como as leituras de Caio Prado Júnior ou Laura de Mello e Souza⁵³⁷.

Um exemplo emblemático da preocupação com a pesquisa historiográfica para orientar o ofício docente foi encontrado no livro *História da sociedade brasileira* (2º grau)⁵³⁸, enquadrado no 1º período de análise. Na seção *guia do professor* leem-se as diretrizes da obra (figura 14).

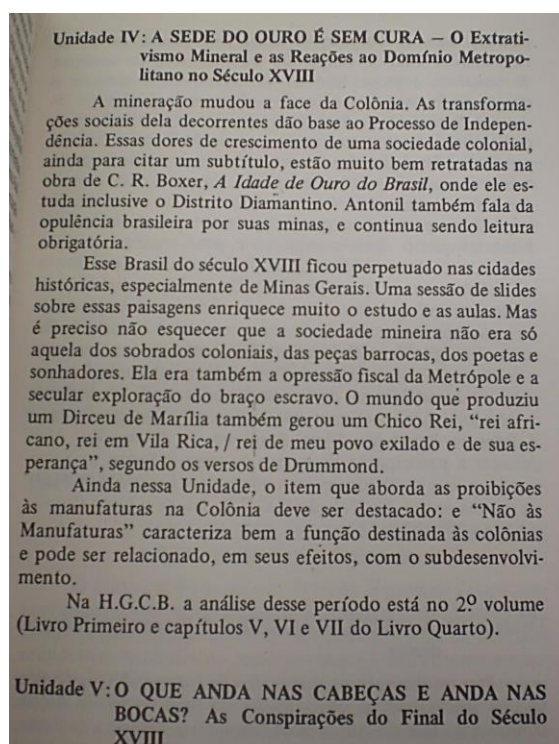


Figura 14 – Manual do professor: Chico Rei como tema para reflexão

Fonte – ALENCAR, Francisco; et.al. *História da sociedade brasileira* (2º grau). 3.ed. 1985, p.20.

Acervo – LIVRES – FE/USP

⁵³⁶ Sobressai a leitura do quilombo, geralmente recorrendo ao exemplo de Zumbi, como maneira para se conquistar a liberdade; PILETTI, Nelson. *História do Brasil: da Pré-história do Brasil aos dias atuais*. 17.ed. São Paulo: Ática, 1994, p.66; FARIA, Ricardo de Moura; et.al. *História: 2º grau*. 2.ed. Belo Horizonte: Lê, 1995, p.111; p.182; MACEDO, José Rivair. *Brasil: uma história em construção*. São Paulo: Editora do Brasil, 1996.

⁵³⁷ A interpretação de uma relação colonial segundo os moldes do pacto-colonial é derivada de clássicos como Caio Prado Junior ou Celso Furtado, que chegam a ter trechos de seus livros citados em alguns exemplares; Por outro lado, a medida em que renovações historiográficas eram publicadas, percebe-se sua incorporação, como referências à Laura de Mello e Souza (*Opulência e miséria das Minas Gerais*) ou à Kátia Mattoso (*Ser escravo no Brasil colonial*), mais direcionada ao tema da escravidão; MOTA, Carlos Guilherme; LOPEZ, Adriana. *História e civilização...op.cit.*, p.108.

⁵³⁸ A primeira edição foi publicada em 1979; ALENCAR, Francisco; et.al. *História da sociedade brasileira* (2º grau). 3.ed. 1985, p.20; 59.

A crítica à condição de colônia e a permanência do racismo como herança do escravismo orientam o professor. Os argumentos são reforçados por indicações de leitura para aprofundamento do tema: Charles Boxer e a coleção *História Geral da Civilização Brasileira*, organizada por Sérgio Buarque de Holanda⁵³⁹. Na parte voltada ao aluno, destaca-se a opressão ao trabalho escravo e a resistência.

A presença negra na civilização que nascia nas Gerais aparece em tipos lendários como Chica da Silva, a “Chica que Manda”, e Chico Rei, o negro liberto que comprava cartas de alforria para seus irmãos de cor. Mas segregação continua: surgem igrejas e irmandades religiosas só para pretos⁵⁴⁰.

A referência a Chico Rei e Chica da Silva visava estimular a discussão sobre escravidão e liberdade, usando os exemplos de vida dos ex-escravos – alguns livros trabalham o *rei negro de Minas* sem destacar seu aspecto lendário⁵⁴¹ – como alternativa ao conflito da fuga. Assim como foi feito para Chica da Silva, uma categorização relativa às referências mais comuns a Chico Rei está sistematizada na tabela 3

Tabela 3 - Categorias temáticas referentes a Chico Rei nos livros didáticos (1978-2006)

Período/tema	Filme <i>Chico Rei</i>	Fontes sobre Chico Rei	Diálogo com a historiografia
1º) 78/85 Básico	-	-	-
1º) 78/85 Médio	-	1	1
2º) 86/96 Básico	2	-	1
2º) 86-96 Médio	-	-	4
3º) 97-06 Básico	4	-	4
3º) 97-06 Médio	1	-	-
Total	7	1	10

Acervo - LIVRES – FE/USP.

⁵³⁹ Cf.: HOLANDA, Sérgio Buarque de. (Org.) *História geral da civilização...* op.cit.; BOXER, Charles R. *A idade de ouro do Brasil*. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

⁵⁴⁰ ALENCAR, Francisco; et.al. *História da sociedade...* op.cit., p.59.

⁵⁴¹ COTRIM, Gilberto. *História e consciência do Brasil: da conquista à independência*. 13.ed. São Paulo: Saraiva, 1997, p.120.

Comparada a Chica da Silva, a menor incidência de referências a Chico Rei nos livros didáticos não parece ser explicada pela década que separa o lançamento entre os filmes de Cacá Diegues (1976) e de Walter Lima Junior (1985), pois as menções à ex-escrava no 1º período são mínimas, assim como sua relação com as fontes e a historiografia. O aspecto pitoresco que envolve o polêmico romance de Chica da Silva e o sucesso – não menos polêmico – do filme de Cacá Diegues, somado à peculiaridade da administração da região diamantina, é que parecem explicar a maior presença da ex-escrava do Tejuco no ensino escolar. O 2º período parece confirmar o exotismo e polêmica como fatores para a maior inserção de Chica da Silva nas aulas de história, conforme sugere o aumento de referências inscritas no parâmetro analítico sobre sua vida e romance com o contratador.

Ainda no 2º período, quando se analisa a categoria historiografia, chega-se a um índice percentual muito próximo: Chico Rei atinge 50% e Chica da Silva tem 54.5%. Ressalva-se que, nesse parâmetro, três livros abordam ambos os personagens. Ocorre que o líder negro só foi referenciado nas categorias historiografia, filmes e fontes (nesta categoria, uma única vez, no 1º período). Pode-se, assim, dizer que os autores recorrem ao exemplo de Chico Rei para fomentar uma discussão a respeito da escravidão, quilombo e alforria menos suscetível a polêmicas, como as decorrentes dos excessos das representações de Chica da Silva – identificáveis nas fontes literárias, mas potencializadas após a exibição do filme e da novela.

Ambos os personagens negros continuam a ser abordados no conteúdo referente à colonização. A alforria negociada permanece sendo contestada por alguns autores, como no livro *História: passado e presente*⁵⁴². Na página em que as autoras trabalham a violência inerente à escravidão, utilizando documentação iconográfica (Debret) e um excerto de lei setecentista para reforçar seus argumentos, apresenta-se um box com a lenda de Chico Rei. Embora não citem o filme de Walter Lima Júnior, a narrativa textual é bastante imagética ao

⁵⁴² CARMO, Sonia Irene Silva do; COUTO, Eliane Frossard. *História passado e presente: Brasil colônia* (1º grau). 2.ed. São Paulo: Atual, 1997.

recuperar os elementos que explicam o processo de liberdade obtida pelo líder negro e como ele procedeu para libertar os demais. Contudo, discordando da produção historiográfica que demonstrava novos dados e análises para estudos sobre o escravismo, as autoras negam a alforria na capitania de Minas, especialmente, entre os homens.

A história de Chico Rei levou alguns historiadores a acreditar que era comum a alforria (isto é, a libertação) de escravos nas minas. Mas isso, de fato, não aconteceu. A alforria foi mais frequente para as mulheres e dava-se por meio das ligações com homens livres e brancos. Isso explica o considerável número de mulatos na região. Já a quantidade de negros e pardos libertos só aumentou quando a atividade mineradora entrou em decadência, no fim do século XVIII⁵⁴³.

A produção de materiais didáticos em fins da década de 1990 absorveu a discussão em torno de novos parâmetros organizacionais da política educacional, que culminou com a lei de diretrizes e bases. Os PCN's para as disciplinas influenciaram a organização de conteúdos e permitiram reflexões por renovações metodológicas do ensino, incluindo a incorporação de recursos audiovisuais. Na área da história, soma-se à onda renovadora das pesquisas históricas a publicação de resultados de novos trabalhos com fontes e arquivos pouco estudados, realizados a partir de problematizações originais feitas pelas novas gerações de pesquisadores.

Revelando esse impacto, constata-se expressivo aumento de referências aos filmes *Xica da Silva* e *Chico Rei* a partir de 1996. Inclusive, as menções nos livros didáticos a ambos os filmes estão concentradas nesse recorte temporal: 83.2% e 71.4%, respectivamente.

A estrutura de alguns livros passou a reservar uma atenção ao filme como sugestão e referência de discussão, sendo que algumas publicações desenvolveram ícones apropriados como se demarcassem uma sessão de indicações. Comum também se tornou a sugestão de bibliografia complementar. Contudo, às vezes, sugeriam-se títulos historiográficos cujo teor é mais complexo, considerando-se a faixa etária para quem se destina o livro.

⁵⁴³ CARMO, Sonia Irene Silva do; COUTO, Eliane Frossard. *História...op.cit.*, p.174.

Como exemplo da confusão decorrente da pressão por produzir um livro atualizado, que incorpore metodologicamente novas fontes e favoreça a construção do pensamento crítico, cita-se *Brasil: uma história em construção*⁵⁴⁴, voltado para o ensino básico. Na temática do escravismo, recomenda-se leitura de autores como Eugene Genovese⁵⁴⁵; Clóvis Moura⁵⁴⁶; Thomas Skidmore⁵⁴⁷. Os filmes indicados na sessão parecem adequados: *Chico Rei*, *Quilombo* e *Ganga Zumba* (os dois últimos dirigidos por Cacá Diegues, em 1984 e 1964, respectivamente), sendo essas referências fílmicas mais conhecidas para a temática. Contudo, quando se discute o papel da mulher na história, pairam dúvidas a respeito da filmografia sugerida: *Xica da Silva*; *Mulher Índia* (dir. Eliane Bandeira, 1985); *A cor púrpura* (dir. Steven Spielberg, 1985); *Inocência* (dir. Walter Lima Jr., 1983)⁵⁴⁸.

Os autores citados são comuns como leitura formativa nas graduações em história, mas há de se questionar sua adequação para alunos do ensino básico. Quanto aos filmes, duas observações: os títulos ligados à temática da mulher são densos, indo do viés sensualizado e carnalizado de *Xica da Silva* ao extremo da violência e submissão feminina denunciadas em *A cor púrpura*.

A segunda observação diz respeito ao problema de a indicação não ter uma sinopse esclarecedora. Recomendar um filme com objetivo educativo requer um plano de trabalho que oriente o aluno a atingir a finalidade daquela atividade⁵⁴⁹. Acredita-se que o bom plano se inicia com informações claras do que será exibido, o que implica uma sinopse mais completa do que aquela comercial que acompanha as cópias dos filmes. Trata-se de um cuidado primário do autor e da editora. Contudo,

⁵⁴⁴ MACEDO, José Rivair. *Brasil...op.cit.*

⁵⁴⁵ GENOVESE, Eugene D. *Da rebelião a revolução*. São Paulo: Global, 1983.

⁵⁴⁶ MOURA, Clóvis. *As injustiças de Cló: o negro na historiografia brasileira*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1990.

⁵⁴⁷ SKIDMORE, Thomas E. *Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

⁵⁴⁸ MACEDO, José Rivair. *BRASIL: uma história...* op.cit., p.102; 127. Para os filmes; cf.: *MULHER ÍNDIA*. BANDEIRA Eliane. Montevideo. 1985, 35 min.; *A COR PÚRPURA*. SPILBERG Steven. Warner Bros. 1985, 154 min.; *INOCÊNCIA*. LIMA JÚNIOR, Walter. Embrafilme. 1983, 118 min.

⁵⁴⁹ Para reflexões relativas ao trabalho com o filme em sala de aula; cf.: NAPOLITANO, Marcos. *Como usar...* op.cit.

apesar de ser facilmente evitada essa superficialidade, permanece recorrente esse deslize, como exemplifica o livro *Navegando pela História*⁵⁵⁰. No final do capítulo, são sugeridos alguns livros sobre Minas colonial e indica ambos os filmes. Contudo, apesar do cuidado em reproduzir as respectivas capas das fitas de VHS dos filmes, sequer apresenta as sinopses, citando apenas seus títulos (figura 15).



Figura 15 – Sugestões de filmes como seção didática

Fonte – PANAZZO, Silvia; VAZ, Maria Luísa. *Navegando pela história* (7ª série). São Paulo: Quinteto Editorial, 2005, p.80.

Acervo – LIVRES – FE/USP

Por todo o exposto, *Xica da Silva* e *Chico Rei*, após décadas de seus lançamentos, se revelam presentes no universo escolar. É conhecida a crítica que os filmes de gênero históricos recebem pela liberdade poética e pelos possíveis equívocos históricos decorrentes de suas representações. O peso dessa crítica é assaz acentuado quando pensado seu uso na educação formal. Ainda assim, as resistências foram sendo superadas, e a produção editorial e os professores de

⁵⁵⁰ PANAZZO, Silvia; VAZ, Maria Luísa. *Navegando pela história* (7ª série). São Paulo: Quinteto Editorial, 2005, p.80.

história, cada vez mais, consideram a pertinência do uso metodológico do filme na escola. Mais uma vez, destaca-se o papel articulador do filme para a circularidade do conhecimento histórico, já que retoma, em sua produção, narrativas e saberes sobre o tema e elabora uma nova narrativa que estimula o debate e o aprendizado, tanto no âmbito escolar, quanto fora dele.

Seguindo a indicação dos PCN's para a disciplina, que procura vislumbrar possibilidades para se atingir as diretrizes da Lei n. 9.394/96, o filme adquiriu novo espaço na metodologia de ensino. Nesse contexto de novas normatizações para a educação e da presença cada vez maior das tecnologias nas salas de aula, uma série de publicações foram lançadas pelas editoras, já que o cinema

[...] apesar de ser uma arte centenária e muitas vezes ao longo da história ter sido pensado como linguagem educativa, o cinema ainda tem alguns problemas para entrar na escola. Não apenas na chamada “escola tradicional” (o que seria mais compreensível, dada a rigidez metodológica que dificulta o uso de filmes como parte da didática das aulas), mas também dentro da escola renovada, generalizada a partir dos anos 1970, o cinema não tem sido utilizado com a frequência e o enfoque desejáveis. A maioria das experiências relatadas ainda se prende ao conteúdo das histórias, às fabulas em si, e não discute outros aspectos que compreendem a experiência do cinema⁵⁵¹.

A partir de uma observação mais à superfície, vislumbram-se entre os títulos publicados duas preocupações predominantes. A primeira se volta à análise de filmes que possam auxiliar o professor. Nesse caso, sobressaem compilações de artigos organizados, frequentemente, em torno de uma temática⁵⁵². Apesar de alguns desses títulos realizarem análises mais verticalizadas, predominam nesse tipo de trabalho abordagens mais curtas, de apresentação do filme, devido à própria característica da publicação e o espaço disponível para redação.

⁵⁵¹ NAPOLITANO, Marcos. *Como usar...* op.cit. p.7.

⁵⁵² Dentre outros; cf.: BERNARDET, Jean-Claude; RAMOS, Alcides F. *Cinema e História do Brasil*. São Paulo: Contexto, 1994; FERREIRA, Jorge; SOARES, Mariza de C. (orgs.) *A história vai ao cinema: vinte filmes brasileiro comentados por historiadores*. Rio de Janeiro: Record, 2001; TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro; LOPES, José de Sousa Miguel. (Orgs). *A escola vai ao cinema*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

A outra linha editorial procura analisar o uso educativo do cinema. Ou seja, está mais voltada para a prática da ação docente. Ainda que sugestões de procedimentos metodológicos predominem, os autores costumam encontrar espaço para desenvolver reflexivamente a relação entre cinema, história e educação⁵⁵³.

Contudo, tal reflexão não se iniciou somente a partir dos PCN's, pois os profissionais da educação já estavam atentos ao processo de inserção do audiovisual, sobremaneira do filme, na educação escolar. Pode-se, inclusive, considerar a redação dos *Parâmetros Curriculares* um reflexo desse posicionamento reflexivo e empírico.

A Secretaria de Educação do Estado de São Paulo, por meio da Fundação de Desenvolvimento Escolar (FDE), por exemplo, implantou um projeto para estimular e capacitar os docentes a usar o filme em suas atividades profissionais. Além da videoteca, que disponibilizava títulos fílmicos ao docente, havia a publicação de uma série denominada *Apontamentos*

[...] que, em linhas gerais, pode ser definida como um conjunto de livretos feitos com o objetivo de subsidiar professores de ensino fundamental e médio a usar obras audiovisuais não-didáticas na escola, em diferentes contextos, e também a compreender melhor a arte e a linguagem cinematográfica⁵⁵⁴.

A proposta incluía elaborar um texto analítico sobre um determinado filme para orientar sua exibição. O material era dividido em duas partes precedidas da ficha técnica: a primeira voltada para questões formais relacionadas à produção, estética e contextualização da obra e do diretor na cinematografia. A segunda se apegava às análises relativas do conteúdo fílmico e suas possibilidades interpretativas para o objeto curricular. A redação ficava a cargo de

⁵⁵³ Dentre outros; Cf.: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. (Org). Documentário no Brasil: tradição e transformação. São Paulo: Summus, 2004; MORETTIN, Eduardo Victório. SALIBA, Elias Thomé. (et.al). (Orgs). *História e Cinema...*op.cit; DUARTE, Rosália. *Cinema e Educação*. 3.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009; NAPOLITANO, Marcos. *Como usar...*op.cit.

⁵⁵⁴ SILVA, Ana Cristina Venâncio da. *Uma videoteca para a educação: o projeto Ceduc-vídeo, a videoteca pedagógica e as publicações sobre cinema e educação produzidas na Fundação para o Desenvolvimento da Educação - FDE entre 1988 e 1997*. 2009. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação FE/USP, Universidade de São Paulo, p.220.

dois profissionais: um ligado à área do conteúdo disciplinar, outro mais afeito ao campo audiovisual. Ao todo, entre 1990 e 1996, foram publicados 459 livretos⁵⁵⁵.

Por abordarem relevantes temas para a História do Brasil, destacando-se a escravidão e as relações coloniais inerentes à sociedade mineradora, era de se esperar que os filmes *Xica da Silva* e *Chico Rei* recebessem atenção nesse cenário, tendo sido objetos de análise nos fascículos 122⁵⁵⁶ e 208⁵⁵⁷, respectivamente. Em ambos, a responsabilidade pelo conteúdo e reflexões históricas ficou a cargo do historiador Antônio Penalves Rocha. A abordagem contextualizava historicamente a trama com informações para além da narrativa fílmica.

Apesar de enfatizar o conteúdo histórico, percebe-se a permanência das polêmicas em torno de *Xica da Silva*, ao ponto de ser republicado no material um artigo crítico que havia saído no jornal *O Movimento*⁵⁵⁸, em 1976. *Chico Rei*, por sua vez, tem no quilombo o mote reflexivo, inclusive, na seção *Afinidades* (que indica obras para dialogar com a temática), são sugeridos os filmes *Ganga Zumba* e *Quilombo*, ambos de Cacá Diegues, e o anexo publica um artigo sobre quilombos, de Clóvis Moura. No material destaca-se, ainda, o papel da Igreja nas relações escravocratas, abordado a partir da adesão de Chico Rei à irmandade e da ajuda do padre espanhol aos negros.

A FDE/SP desenvolveu, também, uma revista voltada para o cinema, intitulada *Quadro a Quadro*. Contudo, apenas uma edição foi publicada, contando com uma entrevista do diretor Walter Lima Júnior⁵⁵⁹. No mesmo período (1990-1996), foi lançada a revista *Lições com Cinema*, que enfatizava a prática docente intermediada pelo filme.

⁵⁵⁵ Para o mapa dos profissionais que atuaram na elaboração do material e os títulos fílmicos pelos quais se responsabilizaram; SILVA, Ana Cristina Venâncio da. *Uma videoteca...* op.cit., p.314-321.

⁵⁵⁶ ROCHA, Antônio Penalves; PICCHIARINI, Ricardo. *Apontamentos: Xica da Silva* (v.122). São Paulo: FDE, 1992.

⁵⁵⁷ ROCHA, Antônio Penalves; GONÇALVES, Antônio Carlos. *Apontamentos: Chico Rei* (v.208). São Paulo: FDE, 1992.

⁵⁵⁸ RONCARI, Luis; MAAR, W. Leo. O novo samba de Xica da Silva. *O Movimento*, 27 set. 1976, p.17.

⁵⁵⁹ LIMA JÚNIOR, Walter. *Conversando sobre cinema...* op.cit.

Novamente, o diretor de *Chico Rei* colaborou com um depoimento para o projeto⁵⁶⁰.

Destaca-se que a ação da FDE/SP em proporcionar subsídios aos professores para poderem usar o filme no processo educativo termina por qualificar o exercício profissional, potencializando a divulgação e reflexões históricas a partir do filme de gênero histórico, no caso, os trabalhos dirigidos por Cacá Diegues e Walter Lima Júnior. A disponibilidade deste diretor em participar das publicações do projeto da FDE/SP reafirma sua compreensão e reconhecimento da importância do cinema para a educação escolar e não-escolar. Na mesma direção, percebe-se, por parte da FDE/SP, o reconhecimento a relevância do trabalho de Walter Lima Júnior para a área educativa.

4.2.2. Problematicando com *Xica da Silva* e *Chico Rei*

Concomitantemente ao cuidado estatal com a capacitação docente, a abertura do mercado editorial para publicações voltadas para livros de análise fílmica e questões metodológicas inerentes à relação cinema e educação, percebe-se o estabelecimento de debates estimulados pelas representações decorrentes de *Xica da Silva* e *Chico Rei*. À medida que os filmes se consolidaram como importantes exemplos da filmografia nacional, especialmente pelo viés do gênero histórico, mostras temáticas passaram a inserir os filmes como motivadores do debate público, atingindo também produções no espaço universitário.

Em relação aos festivais, a mostra cinematográfica tende a favorecer a educação do conhecimento histórico pelo filme. Dependendo de como é organizada, pode-se estabelecer uma temática que viabilize o diálogo entre filmes, cineastas, pesquisadores e público. Em 1985, por exemplo, a Embrafilme e a Universidade de Brasília (UnB) promoveram na capital federal o seminário *Perspectivas*

⁵⁶⁰ Ao todo, foram publicados 43 textos em seis números avulsos e quatro coletâneas. O depoimento de Walter Lima Júnior ocorreu na 4ª coletânea, lançada com uma tiragem de 1.000 exemplares, em 1996; SILVA, Ana Cristina Venâncio da. *Uma videoteca para a educação...* op.cit., p.235-250.

Estéticas do Cinema Brasileiro, tendo por objetivo abrir discussões das quais

[...] pudessem emergir propostas e mesmo conclusões que atendessem às exigências do mercado e se mantivessem fiéis às nossas raízes culturais. Especialmente nesse momento de reconstrução democrática e de busca da nossa identidade, o cinema brasileiro pode oferecer contribuição importante⁵⁶¹.

A preocupação do evento, conforme indicado, era pensar os rumos do fazer cinema no país na conjuntura de redemocratização e avaliar as representações da produção cinematográfica sobre o Brasil. O seminário ocorreu na última semana de setembro, estruturado em quatro painéis⁵⁶². No último dia do evento, Walter Lima Júnior foi o conferencista ao lado dos cineastas Geraldo Moraes, Denoy de Oliveira e Geraldo Veloso. Na ocasião, *Chico Rei* ainda não havia estreado comercialmente. Ainda assim, o diretor teceu a seguinte consideração acerca do diálogo entre a produção cinematográfica brasileira e a história, na qual se observa tanto a preocupação com a compreensão do passado, como também o momento presente, da transição política para a democracia.

Como fica *Chico Rei*? [...] Eu não sei como esse filme fica dentro do contexto de minha poética cinematográfica, porque não sou crítico de mim mesmo. Eu espero que ele sendo entregue às pessoas, estas possam fazer essas analogias. [...] Acho que o cinema brasileiro ajudou a ver muita coisa dentro do Brasil. [...] O cinema ajudou a ver as nossas dificuldades e as nossas infantilidades políticas, mostrando até nas suas fraquezas e toda essa experiência vivida entre nós⁵⁶³.

A exibição televisiva de *Chico Rei* na data da abolição da escravidão assinala a oportunidade para se discutir o tema por meio das representações da sétima arte. De certo modo, isto vai ao encontro da compreensão do diretor, exposta no seminário da Embrafilme

⁵⁶¹ MORAES, Malú. (Org). *Perspectivas Estéticas do Cinema Brasileiro*: seminário. Brasília: Ed. Univ. de Brasília, 1986.

⁵⁶² Os demais painéis tiveram como tema e conferencistas: dia 27 de setembro de 1985: Cinema Brasileiro, os anos 70 (Ismail Xavier, Ipojuca Pontes); dia 28: Perspectivas Estéticas do Cinema Latino-Americano (Pastor Veja, José Carlos Avelar); dia 29: Perspectivas Estéticas do Cinema Brasileiro (Sílvio Tendler, Werner Schunemann, Inimá Simões); MORAES, Malú. (Org). *Perspectivas Estéticas...* op.cit.

⁵⁶³ LIMA JÚNIOR, Walter *apud* MORAES, Malú. (Org). *Perspectivas Estéticas...* op.cit. p.177.

(Brasília, 1985), de que o filme de gênero histórico contribui para a construção de imaginários sociais de um país. Nesse sentido, o Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS) promoveu, na segunda quinzena de agosto de 1988, o evento *O cinema e a escravidão: um ciclo de filmes e debates*. As atividades contavam com exposições e debates sobre os filmes e suas permeabilidades com a temática do escravismo e do negro brasileiro. *Xica da Silva* e *Chico Rei* foram projetados nos dias 24 e 29, respectivamente. O debate final, cuja mesa foi denominada *A resistência política e cultural do negro*, teve como debatedores Kabengele Munanga⁵⁶⁴ e Beatriz Nascimento⁵⁶⁵.

Mostras em homenagem aos diretores também foram realizadas⁵⁶⁶, tornando-se oportunidades para se avaliar o impacto de suas obras, incluindo *Xica da Silva* e *Chico Rei*, nas leituras sobre aspectos sócio-históricos e culturais do país. Na segunda quinzena de novembro de 2000, o Centro Cultural Banco do Brasil/RJ promoveu a retrospectiva *Inocência e Delírio: o cinema de Walter Lima Júnior*. Sua filmografia foi exibida, incluindo reportagens especiais feitas para a televisão quando trabalhava no *Globo Repórter*⁵⁶⁷. O diretor compareceu à abertura, quando pode conversar com os presentes, e ministrou uma oficina no decorrer da semana. O público pode assistir, ainda, ao documentário: *Walter.doc*, dirigido por Beth Formaggini⁵⁶⁸. Textos analíticos sobre os filmes e o estilo cinematográfico do diretor

⁵⁶⁴ Antropólogo de formação, nascido no Congo e erradicado no Brasil desde 1980, Kabengele Munanga tem desenvolvido destacados estudos sobre o negro na sociedade brasileira; cf.: MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: Identidade Nacional versus Identidade Negra*. Petrópolis: Vozes, 1999; MUNANGA, Kabengele; GOMES, Nilma Lino. (Orgs). *Para entender o negro no Brasil de hoje*. São Paulo: Global, 2007.

⁵⁶⁵ MUSEU da Imagem e do Som. *O cinema e a escravidão: ciclo de filmes e debates* (17 a 29 de agosto). Rio de Janeiro: MIS, 1988. Registra-se que Beatriz Nascimento é a autora das duras críticas à *Xica da Silva* publicadas no jornal *Opinião* (15/10/1976) e que contribuiu para acirrar as polêmicas em torno do filme, culminando com a resposta do diretor denunciando as *patrulhas ideológicas*.

⁵⁶⁶ Sem intencionar recuperar o amplo cenário de mostras cujos temas podem se relacionar diretamente com os diretores ou aos seus filmes, optou-se por analisar um panorama mais específico, no caso, as grandes mostras em homenagem ao diretores por ocasião dos seus 50 anos de carreira.

⁵⁶⁷ Programa jornalístico da Rede Globo de Televisão, característico por reportagens especiais, veiculado semanalmente, ao qual Walter Lima Júnior esteve vinculado entre 1973-86.

⁵⁶⁸ WALTER.DOC. FORMAGGINI, Beth...op.cit.

completaram a mais ampla revisão da sua trajetória, compondo o catálogo da mostra⁵⁶⁹.

Quando celebrou 50 anos de carreira, em 2012, o diretor de *Xica da Silva* foi homenageado com a mostra *Cacá Diegues, cineasta do Brasil*⁵⁷⁰. Na ocasião, além da exibição de toda a filmografia, ocorreram debates temáticos, cujas mesas foram integradas por artistas, pesquisadores e pelo próprio diretor. A mostra tornou-se um grande evento, tendo percorrido várias cidades do país, somando-se às homenagens também realizadas no exterior⁵⁷¹.

As mostras cinematográficas são, portanto, uma oportunidade na qual a obra – ou parte dela – pode ser integrada a um debate mais direcionado. Tais eventos permitem, ainda, que antigos espectadores retomem contato com os trabalhos dos diretores, bem como favorecem a renovação do seu público junto às novas gerações, especialmente, porque esses filmes ainda não foram lançados em DVD. Sob essa perspectiva, é estabelecido um ambiente propício para se desenvolver a educação do olhar. E, quando são exibidos filmes de gênero histórico, cria-se um cenário favorável para a ocorrência da educação histórica. Nesse caso, a ponte temporal passado-presente tende a se evidenciar com maior clareza, já que o título fílmico é atualizado em sua abordagem sobre o passado, mas, ao mesmo tempo, traz questões conjunturais do momento de sua produção que, talvez, não foram perceptíveis à época do lançamento.

Outra maneira de comunicação estabelecida entre os cineastas e o público ocorre pela manifestação via imprensa e publicações. Nesse aspecto, conforme visto, tanto Walter Lima Júnior, quanto Cacá Diegues transitaram com desenvoltura pelas páginas dos jornais e revistas, o que contribuiu para aumentar a circulação de suas

⁵⁶⁹ Cf.: FORMAGGINI, Beth; MATTOS, Carlos Alberto. *Inocência e delírio: o cinema de Walter Lima Jr. Textos de e outros*. Rio de Janeiro: CCBB, 2000.

⁵⁷⁰ Para vinheta do evento, <<http://www.youtube.com/watch?v=PSiwxzZsV6g>> Acesso em: 13 dez. 2013.

⁵⁷¹ A mostra teve curadoria de Silvia Oroz e Breno Lira Gomes, sendo este também o coordenador geral. Para dados sobre os eventos realizados; cf.: <http://blgentretenimento.com.br/cacadiegues/?page_id=2> e <http://www.carlosdiegues.com.br/destaques_integra.asp?idA=127> Acessos em: 13 dez. 2013.

interpretações a respeito da história brasileira, representadas em seus filmes.

Em 1988, uma compilação de artigos assinados por Cacá Diegues, publicados nos jornais durante as décadas de 1970/80, foi lançada em livro⁵⁷². Anos antes, o cineasta publicou, em 1984, *Os Filmes que não filmei*⁵⁷³, no formato de entrevista, concedida a Silvia Oroz, que passou por cada um dos filmes até então realizados. Quinze anos depois, um novo projeto bibliográfico reavivou as memórias do diretor: *O que é ser diretor de Cinema*⁵⁷⁴. O livro seguiu o mesmo formato de entrevista da experiência anterior. Dessa vez, a entrevistadora foi Maria Sílvia Camargo, que organizou a edição em duas partes: a primeira, memorialística, na qual enfatiza a formação do diretor; a segunda parte repassa o trabalho de direção sobre seus filmes. Sobre *Xica da Silva*, ambos os livros reiteram informações conhecidas por meio de outras entrevistas e depoimentos, muitas concedidas à época do lançamento. Ainda assim, os capítulos permitem aprofundamentos quanto à perspectiva histórica do filme, por exemplo, em relação ao elogiado trabalho de cenografia, sob responsabilidade de Luiz Carlos Ripper.

Nós trabalhamos juntos no levantamento [visual] da época em que Xica viveu, que foi século XVIII em Minas Gerais. No que a gente aprofundou mais foi o levantamento da sociedade branca, porque disso havia muita documentação iconográfica. Além dos clássicos gravados de Rugendas e Debret, nós pesquisamos muita coisa que vimos na própria Diamantina, no Serro e em Belo Horizonte.

[...] Acho que “Xica da Silva” é um dos meus filmes mais fabricado, mais pensado, mais discutido e resolvido no sentido visual⁵⁷⁵.

Walter Lima Júnior não formatou em livro suas memórias. Foi, porém, biografado em um denso estudo realizado por Carlos Alberto Mattos, cujo livro abarca, desde a sua juventude, até o final da década

⁵⁷² DIEGUES, Carlos. *Cinema brasileiro: ideias e imagens*. Porto Alegre: Ed. da Universidade UFRGS, 1988.

⁵⁷³ DIEGUES, Carlos; OROZ, Sílvia. *Os filmes que não filmei*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

⁵⁷⁴ DIEGUES, Carlos; CAMARGO, Maria Sílvia. *O que é ser diretor de cinema: Cacá Diegues*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

⁵⁷⁵ DIEGUES, Carlos; OROZ, Sílvia. *Os filmes que...* op.cit., p.118; p.121.

de 1990⁵⁷⁶. Nas 432 páginas (que inclui filmografia e índice remissivo) o leitor toma contato, não só com o homem e suas relações pessoais, mas também com características cotidianas que marcaram suas produções, por exemplo, o tumultuado processo de filmagem e conclusão de *Chico Rei*. Além do registro livresco, o cineasta teve parte da sua trajetória documentada naquela que é sua especialidade e escolha de vida: em vídeo – *Walter.doc*; concebido e montado a partir de seus depoimentos.

Quando produzidos, os filmes *Xica da Silva* (1976) e *Chico Rei* (1979-85) não tinham seus protagonistas como objetos de pesquisas de natureza acadêmica. A exibição das películas foi acompanhada de considerável cobertura via imprensa, contribuindo para a circulação do conhecimento histórico que, conforme visto, não se limitava às possíveis trajetórias dos ex-escravos, mas ampliava-se para os temas do escravismo e das relações políticas e sociais na América Portuguesa. Tais temas passavam por renovações historiográficas acentuadas a partir da década de 1980.

Os filmes em si, contudo, ainda não haviam sido incorporados pelas pesquisas universitárias. Foi no espaço escolar que *Xica da Silva* e *Chico Rei* se integraram no primeiro momento, estabelecendo a circularidade filme/história/história pública. Trabalhos históricos e educacionais aos poucos se abriram para o diálogo daquelas temáticas considerando os filmes em questão.

Nesse cenário, a ex-escrava do Tejuco, cantada em verso e prosa, no carnaval e no teatro, nas telonas e na telenovela, foi alvo de intensa pesquisa no campo da história. A biografia realizada por Júnia Furtado se concentra em Chica da Silva sem perder de vista as teias da sociabilidade cotidiana corrente no século XVIII⁵⁷⁷. A narrativa histórica recupera a trajetória de Chica problematizando o papel da mulher setecentista, questões da escravidão e da liberdade. A historiadora não parte do filme de Cacá Diegues para desenvolver seu trabalho.

⁵⁷⁶ MATTOS, Carlos Alberto. *Walter Lima Júnior, viver cinema*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

⁵⁷⁷ FURTADO, Júnia Ferreira. *Chica... op.cit.*

Todavia, não se furta a avaliá-lo. Sem demonstrar empatia pela representação carnavalesca e estereotipada da protagonista, considera a *Xica de Diegues* aceitável mediante as licenças poéticas da narrativa cinematográfica, reconhecendo, inclusive, sua importância para a divulgação da história.

O cinema democratizou o mito e o tamanho da tela foi proporcional às dimensões que ele alcançou tanto no Brasil como no exterior. [...] O movimento do Cinema Novo do qual Cacá Diegues participava tinha como interesses o povo brasileiro e sua história, mas reivindicava o direito da liberdade de expressão para contá-la. Para esse diretor, era importante compreender e resgatar a tradição afro-americana na nossa sociedade contemporânea e, buscando concretizar esse objetivo, transformou em película a história de dois ícones da presença africana no Brasil: Chica da Silva e Zumbi dos Palmares. Essa releitura pretendia oferecer uma visão crítica ao espectador, sobretudo no tocante às relações entre os portugueses e a elite brasileira de um lado e os escravos e marginalizados de outro⁵⁷⁸.

O mesmo não se pode dizer quando a narrativa avaliada é a telenovela do autor Walcyr Carrasco e dirigida por Walter Avancini, exibida originalmente pela Rede Manchete. Aliás, a historiadora reiterava sua posição manifestada quando do lançamento da novela, em 1996.

Mais recentemente, o mito de Chica se popularizou e se massificou com a versão para a televisão em novela realizada pela Rede Manchete, em 1997. O custo da democratização do mito foi sua total perversão. Os limites do erótico e do mau gosto foram ultrapassados, sem nenhum compromisso com a realidade do século XVIII, que tem sido revelada na sua multiplicidade e complexidade pela pesquisa histórica. [...] As graves distorções históricas desvirtuaram uma das grandes habilidades, senão o objetivo dos programas televisivos – ensinar o grande público e ao mesmo tempo proporcionar diversão⁵⁷⁹.

Júnia Furtado tece essas reflexões sobre as produções audiovisuais na parte conclusiva de seu trabalho, reafirmando o seu propósito de abordar a história de Chica da Silva despida das muitas roupagens a ela incorporadas desde que Joaquim Felício dos Santos a registrou em sua narrativa sobre as *Memórias do Distrito Diamantino*.

⁵⁷⁸ FURTADO, Júnia Ferreira. *Chica...op.cit.* p.282-283.

⁵⁷⁹ Ibidem, p.283-284.

Ainda que indiretamente, estabelece-se o diálogo entre a história pública, intermediada pelo filme de Cacá Diegues e pela novela de Walcyr Carrasco/Walter Avancini, e a história acadêmica. Quase três décadas depois (1976), a narrativa histórica-cinematográfica de *Xica da Silva* era novamente alavancada pela pesquisa historiográfica – de amplo alcance, haja vista a tradução do livro para a língua inglesa, abrindo-lhe o mercado exterior –, e continuava a difundir o conhecimento sobre o passado brasileiro, ainda que ponderado e corrigido em suas maiores liberdades poéticas.

Sem documentação localizada, Galanga/Chico Rei permanece inscrito no âmbito lendário. O líder negro de Vila Rica existe somente no imaginário social, onde é significado. Não obstante, associar-se à figura mítica do *rei negro de Minas* implica questões políticas. É o caso da comunidade quilombola de Pontinha, em Paraopeba (MG), cujos moradores reivindicam serem descendentes diretos de Chico Rei por meio de Muzinga, o filho do líder negro, que deixou Vila Rica (Ouro Preto) e se estabeleceu na região⁵⁸⁰. Nesse caso, a referência cultural fortalece o argumento político dos moradores que pleiteiam obter o reconhecimento oficial da comunidade como remanescente quilombola e, conseqüentemente, a demarcação das terras, visto que a legislação atual valida a autoidentificação como parâmetro para a concessão do título⁵⁸¹. Singular esse processo em que o campo mítico, representado pela lenda de Chico Rei, impacta as políticas públicas, sociais, culturais e econômicas.

Outras pesquisas têm tangenciado a presença Chico Rei no imaginário social. Problematizações concernentes aos estudos culturais ligados à matriz afro-brasileira sobressaem nessas abordagens. Por

⁵⁸⁰ Cf.: AMORMINO, Luciana. Narrar experiências...*op.cit.*

⁵⁸¹ O Decreto nº 4.887/03 regulamenta o procedimento para identificação, reconhecimento, delimitação, demarcação e titulação das terras ocupadas por remanescentes das comunidades dos quilombos de que trata o art. 68 do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias (ADCT). Para aspectos do reconhecimento de comunidades remanescentes de quilombos; cf: CAMARGO, Pablo Matos; SANTOS, Maria Elisabete Gontijo dos. *Comunidades quilombolas de Minas Gerais no Século XXI: história e resistência*. Belo Horizonte: Autêntica: CEDEFES, 2008; PEREIRA, Deborah Duprat de Britto. As populações remanescentes de quilombos: direitos do passado ou garantia para o futuro? In.: *Anais Seminário Internacional – As Minorias e o Direito*. Cadernos do CEJ, v.24, p.228-249, Brasília, 2003.

essa perspectiva, a presença de Chico Rei no imaginário brasileiro encontra nas festividades do congado sua mais clara presença. É o que revela o trabalho do antropólogo Rubens Alves da Silva⁵⁸², que procura perceber as validações e atualizações do mito de Chico Rei para o congado mineiro. Apesar de investigar elementos narrativos para a construção das representações, especialmente em Agripa Vasconcelos⁵⁸³ e na tradição popular corrente entre os festeiros das guardas de congada, o filme de Walter Lima Júnior não integra seu escopo analítico.

Análises fílmicas abordando diretamente os filmes *Xica da Silva* e *Chico Rei* também passaram a ser desenvolvidas, conforme se constata em publicações a partir do século XXI. De forma geral, esses materiais integram coleções temáticas sobre filmes e a história ou sobre representações do negro no cinema.

Desperta atenção a classificação de *Chico Rei* no livro de Guido Bilharinho que se propõe a fazer um balanço da produção cinematográfica brasileira na década de 1980⁵⁸⁴. O filme foi considerado como *drama de temática social*, embora conste na organização do livro a categoria *histórico*; representada por um único título: *Quilombo* (Cacá Diegues). O estranhamento é reforçado pela abertura do texto analítico sobre o filme, porque “[...] juntamente com *Ganga Zumba, rei de Palmares* (1964), *Xica da Silva* (1976) e *Quilombo* (1983), todos de Carlos Diegues, e mais alguns outros, insere-se na linha temática de resgate da memória da escravidão negra no Brasil”⁵⁸⁵. O advogado prossegue o artigo ressaltando a contribuição do filme para as representações do tráfico negreiro, fazendo correspondências à poesia – como se buscasse validar o subtítulo de sua crítica: *Chico Rei: a poesia e a imagem*. Segundo o autor, após esse momento, o

⁵⁸² SILVA, Rubens Alves da. *Performances congadeiras...* op.cit.; SILVA, Rubens Alves da. *Chico Rei Congo do Brasil*. In.: SILVA, Vagner Gonçalves da. (Org). *Imaginário, cotidiano e poder: memória afro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2007.

⁵⁸³ VASCONCELOS, Agripa. *Chico Rei...* op.cit.

⁵⁸⁴ BILHARINHO, Guido. *O cinema brasileiro nos anos 80*. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura, 2002.

⁵⁸⁵ Ibidem, p.67.

filme perde o ritmo, ironicamente, semelhante ao desenvolvimento do seu texto.

Esse tipo de organização bibliográfica, de fato, exige análises curtas. Não favorecem, portanto, uma abordagem verticalizada que permita investigar o processo de produção dos filmes, nem estimular o diálogo entre as construções narrativas a respeito do tema tratado na película. Todavia, mesmo limitados à natureza editorial, alguns textos instigam reflexões sócio-históricas a partir do filme.

Publicações com o tema da negritude e o cinema, orientadas por uma questão política concreta de afirmação de reconhecimentos identitários e combate ao racismo, favorecem abordagens bastante problematizadoras relativas ao filme e suas representações. Em dois títulos dessa natureza, *Xica da Silva* e *Chico Rei* marcam presença, recebendo abordagens similares⁵⁸⁶.

Mesmo os autores reconhecendo o gênero comédia adotado por Cacá Diegues, a perspectiva sensualizada de *Xica* como estratégia individual para obter vantagens no mundo colonial é criticada. Pioneiro ao lançar um olhar sobre o papel do negro dentro das produções cinematográficas nacionais, José Rodrigues estabeleceu a categoria *negro de alma branca* para assinalar a corrente que denuncia a incorporação pelos negros de valores dominantes do branco⁵⁸⁷. As críticas se estendem, ainda, da cooptação social para a vulgarização da mulher, fato agravado pelo preconceito racial subentendido na representação desmensurada da sexualidade da mulher negra: “[...] a moral de matriz africana, longe de ser uma desvairada e leviana apologia ao sexo 24 horas por dia, traz sim uma outra percepção da sensualidade e do erotismo”⁵⁸⁸.

O recorte crítico à narrativa de Cacá Diegues reitera, em certa medida, aquelas enfrentadas pelo diretor quando o filme foi lançado. A perspectiva analítica dada a *Chico Rei*, por outro lado, reforça

⁵⁸⁶ RODRIGUES, João Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. 3.ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2001; ROSA, Allan Santos. Na fenda das Minas inconfidente. In.: SOUZA, Edileuza Penha de. (Org). *Negritude, cinema e educação: caminhos para a implementação da Lei 10.639/2003*. Belo Horizonte: Mazza, 2007.

⁵⁸⁷ RODRIGUES, João Carlos. *O negro brasileiro...* op.cit.

⁵⁸⁸ ROSA, Allan Santos. Na fenda das Minas...op.cit., p.45.

questões relativas ao contexto histórico. Os autores trabalham o filme ressaltando sua pertinência para a educação escolar e não-escolar, especialmente no tocante à complexidade da sociedade colonial escravista.

Completamente oposto é o tratamento escolhido por Walter Lima Júnior em *Chico Rei*. A cenografia e o figurino se baseiam nas gravuras de viajantes europeus como Debret, Rugendas e Franz Post. Algumas sequências – como as do mercado, do teatro, a mina de ouro da Encardideira – possuem um valor didático de alta qualidade. [...] A estrutura social é bem mais complexa do que a maioria dos outros filmes: há mulatos libertos membros da confraria do Rosário dos Pretos e inimigos do governo; há independentistas escravocratas; e negros opressores de outros negros... O próprio tema central trata da solidariedade entre os oprimidos, e, ao contrário de *Xica*, a ascensão social se faz sem a perda da dignidade⁵⁸⁹.

Contudo, a iconografia como fonte para a produção cenográfica e de figurino foi amplamente usada também por Cacá Diegues e seu premiado diretor dessas áreas, Luis Carlos Ripper. Aliás, conforme visto, a inspiração desta iconografia se fez até mesmo para elaborar alguns planos, segundo o diretor. O aspecto didático é outro ponto que se faz presente em ambos os títulos, inclusive para os serviços de mineração. Se João Rodrigues não nega esses valores a *Xica da Silva*, os omite diante da supervalorização atribuída a *Chico Rei*. Dessa maneira, percebe-se a permanência de uma linha crítica que opõe os filmes, pela qual *Xica da Silva* representa indignamente a população negra, enquanto *Chico Rei* é considerado um bom exemplo para se trabalhar questões históricas do escravismo e da memória do negro brasileiro.

A atualidade do filme de Walter Lima Júnior para a temática das relações sociorraciais também é defendida por Angeluccia Habert⁵⁹⁰. A comunicóloga coteja sua análise fílmica com informações encontradas na biografia sobre o diretor⁵⁹¹. Seu argumento destaca a importância do filme para revelar as possibilidades da luta do negro pela liberdade.

⁵⁸⁹ RODRIGUES, João Carlos. *O negro brasileiro...* op.cit., p.65.

⁵⁹⁰ HABERT, Angeluccia Bernardes. *Chico rei: quem é rei, sempre será; Chico por ser brasileiro e negro, depende do olhar histórico*. *Alceu*, v. 5, Rio de Janeiro: PUC, p. 18-29, jan./jun. 2005.

⁵⁹¹ MATTOS, Carlos Alberto. *Walter Lima Júnior...* op.cit.

Conforme assinala, o filme representa com qualidade estética a não submissão do negro, que procurou resistir, mesmo quando foi preciso fazer concessões como exemplificado pela manutenção da crença no deus africano, Zambi, apesar do ingresso de Chico Rei à irmandade religiosa de Nossa Senhora do Rosário e se tornar um devoto de Santa Efigênia.

Considerando a ampla audiência alcançada pelo filme, toma-se por pressuposto que aqueles títulos considerados de gênero histórico encontram nos historiadores interlocutores privilegiados. Essa é a ideia por trás do livro *A história vai ao cinema*, no qual 20 filmes nacionais são comentados por historiadores⁵⁹². Revelando a superação da ideia de recriação histórica, com a qual muitas vezes o filme desse gênero é cobrado, os artigos se preocupam mais com a maneira com que a narrativa foi construída e a implicância dos significados decorrentes de suas representações. A primeira vertente, ou seja, a preocupação com as fontes de informação, foi privilegiada por Mariza Soares ao estudar *Xica da Silva*⁵⁹³, reconhecendo, na representação da *Xica de Cacá*, a transformação das representações oitocentistas e populares de meados do século XX.

O panorama de produções que dialogam, a partir do viés acadêmico, com os filmes *Xica da Silva* e *Chico Rei* indica o aumento do espaço das produções audiovisuais em sua relação com a produção do conhecimento, em específico, histórico. Problematicar como esses produtos foram realizados e seu impacto é relevante para a conformação da cultura histórica. A linguagem audiovisual, plástica e dinâmica do filme, favorece a interação, identificação e assimilação do espectador com seu conteúdo. Embora se possa discutir se o objetivo do filme e programas televisivos é “ensinar o grande público e ao mesmo tempo proporcionar diversão”⁵⁹⁴, acredita-se que deve haver grande responsabilidade de quem se propõe a estabelecer uma

⁵⁹² FERREIRA, Jorge; SOARES, Mariza de C. (Orgs.) *A história vai ao cinema: vinte filmes brasileiros comentados por historiadores*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

⁵⁹³ SOARES, Mariza de Carvalho. As três faces de Xica. In.: FERREIRA, Jorge; SOARES, Mariza de C. (Orgs.) *A história vai ao cinema...* op.cit.

⁵⁹⁴ FURTADO, Júnia Ferreira. *Chica...* op.cit., p.295.

narrativa histórica, seja ela cinematográfica, televisiva, teatral ou, inclusive, historiográfica.

Considerações finais

A permanência de Chica da Silva e Chico Rei no imaginário social, três séculos após o auge da sociedade mineradora setecentista, indica aspectos do complexo processo de educação para o conhecimento histórico. As narrativas fílmicas analisadas – em cruzamento com outras narrativas: oralidade, literatura, poesia, música – indicam representações da sociedade da América Portuguesa que continuam a ser reapropriadas. Nas décadas iniciais do século XXI, esses personagens da história da escravidão mineira circulam na tênue fronteira entre imaginário social e história, como atestam os manuais didáticos escolares e a exploração turística-cultural nas cidades coloniais de Ouro Preto e de Diamantina.

Por esse aspecto, assume-se, a partir das proposições de Paul Ricoeur, a importância da imaginação para o desenvolvimento da reflexão histórica. Ainda que o aspecto fantástico e exótico tenha sobressaído em boa parte das representações de Chica da Silva, ou o fato de Chico Rei estar inscrito no campo da lenda, as narrativas sobre eles proporcionam perguntas a respeito de suas trajetórias e de seu contexto.

É certo que a liberdade poética da produção artística pode levar a representações arbitrárias, como o *folder* informativo para o visitante da Mina do Chico Rei, que atribui o falecimento do líder negro à hepatite, aos 72 anos. Mas, mesmo quando essas representações são conflitantes com as narrativas decorrentes das pesquisas históricas realizadas segundo os procedimentos acadêmicos, cria-se a oportunidade para o redimensionamento da informação, pois cabe ao saber histórico orientar a educação histórica, ainda que estabelecida em espaço não-escolar. Por esse ângulo, a questão ultrapassa a correção ou incorreção da informação. Destaca-se a oportunidade propiciada pela narrativa artística sobre o passado, sobremaneira o

cinema-história, para se abordar temáticas históricas, muitas das quais até então desconsideradas pela historiografia e com amplo alcance de público.

Conforme demonstrado, a produção de um filme de gênero histórico implica validações e ressignificações entre os variados formatos narrativos, configurando a operação de circularidade do conhecimento histórico entre um suporte narrativo e outro. O caso das representações de Chica da Silva, que a transforma de uma mulher feia e desinteressante, na descrição do memorialista Joaquim Felício dos Santos, para uma mulher sensual e bela, como filmada pelas lentes de Cacá Diegues, exemplifica esse processo.

A operação de reinterpretação histórica revela as construções de imaginários sociais inerentes aos valores dos grupos sociais que delineiam as reconfigurações de poder na sociedade, conforme Baczko. No caso do estudo realizado, percebe-se, nas narrativas literárias e carnavalescas realizadas nos anos 1950/60 sobre Chica da Silva e Chico Rei, uma valorização da memória negra dentro da história do Brasil. Os filmes dirigidos por Cacá Diegues e Walter Lima Júnior ratificam esse reposicionamento, tornando protagonistas aqueles que até então estavam à margem das explicações do processo histórico.

Na mesma perspectiva, pode-se inferir em *Xica da Silva* um recurso de meta-história relativa às lutas por igualdade de gênero, assinalando o espaço socioeconômico reivindicado pelas mulheres na segunda metade do século XX. Ainda que os significados decorrentes das narrativas fílmicas possam ter sido contestados por setores acadêmicos, dos movimentos negros e de grupos feministas, é inegável a reflexão histórica deles decorrentes e a abertura do debate, o que implica cenários de educação histórica, tanto escolar, quanto não-escolar.

O filme de gênero histórico tem como uma de suas características a meta-história, ou seja, a dupla interpretação temporal. Uma é relativa ao tempo passado, objeto do enredo cinematográfico. A produção desse gênero fílmico prima pela pesquisa, recorre a fontes e opera escolhas para representar ao espectador uma narrativa histórica. A

outra interpretação diz respeito ao tempo presente. Ao operar a abordagem do acontecimento histórico, a equipe de produção o faz a partir de questões contemporâneas às filmagens.

A ponte temporal passado-presente em um filme pode ser mais ou menos explícita. No caso de *Xica da Silva* e *Chico Rei* o contexto ditatorial e o processo de reorganização civil em prol do retorno da democracia se mesclam na própria escolha temática: a liberdade. Ambos os diretores usaram a sociedade escravocrata para contrapor ao espectador as maneiras de o escravo se tornar livre: da forma legalizada, via consentimento da alforria como obtida pelos protagonistas, ou a ilegalidade, que consistia na fuga do rebelde, geralmente para quilombos. Por essas representações em suas narrativas, Cacá Diegues e Walter Lima Júnior promoveram a reflexão acerca do conceito de liberdade, facilmente transposta do século XVIII às maneiras de superar as restrições e coerções políticas vivenciadas no pós-1964.

Gravitando em torno desse eixo da narrativa fílmica, outros temas caros à sociedade da América Portuguesa foram representados. Concomitantemente à abordagem do passado colonial, vários planos podem ser interpretados como uma leitura do tempo presente à produção dos filmes. Tanto Cacá Diegues, quanto Walter Lima Júnior realizaram em *Xica da Silva* e *Chico Rei* muitos planos nesse sentido. É o caso das representações dos militares, que se mantém no poder à base de violência e tortura. A corrupção entre os administradores públicos também é recorrente em ambos os títulos fílmicos. Ou, ainda, a representação da pobreza na qual vivia a maioria da população das Minas Gerais setecentista, alijada das riquezas naturais reivindicadas pelo ambicioso fisco estatal.

Considerando a dupla temporalidade reflexiva que o filme de gênero histórico pode promover, compreende-se o por que governos distintos se preocuparam com sua produção e distribuição. No Brasil, a primeira ação estatal nesse sentido ocorreu com a fundação do INCE, no governo Vargas, que procurou aproveitar essa linguagem, tanto no aspecto educativo, quanto político durante o Estado Novo. A proposta

de fomentar a produção de filmes educativos se manteve até a década de 1960, quando foi incorporado ao INC. Mesmo após o golpe civil-militar de 1964 e diante de uma nova estrutura administrativa para o cinema nacional (Embrafilme), a ideia de estimular produções que associassem a arte à educação persistiu.

A recomendação da direção da Embrafilme em fomentar filmes que retratassem o período histórico brasileiro teve o ápice com o lançamento do projeto *filme histórico*, em 1977, voltado a financiar esse tipo de produção. A documentação referente a esse programa permitiu reconhecer as orientações estabelecidas pelos diretores da Embrafilme, especialmente as temáticas desejáveis a serem filmadas. Foi nessa linha de créditos que um consórcio teuto-brasileiro aprovou o projeto de *Chico Rei*, embora a produção tenha sido permeada de problemas judiciais e econômicos.

A participação do Estado como incentivador cultural sempre representou, de modo geral, um relevante fomento aos artistas. Em governos autoritários tende a se explicitar a vertente político-ideológica em torno desses projetos culturais. Por isso, muitas vezes, recaíam sobre artistas e diretores de cinema, que se beneficiavam dessas linhas de crédito, a suspeição de estarem coadunados ideologicamente com a ditadura. Contudo, conforme demonstrado, aproveitar os recursos do Estado não implicava ratificar a política estatal. Além dos constantes problemas com a censura, as próprias categorias temáticas valorizadas pela Embrafilme para projetos de *filme histórico* praticamente não se viabilizaram, preferindo os diretores e produtores apresentar projetos com outras temáticas históricas. A relação entre diretores cinematográficos e a Embrafilme se mostrou dialógica. Os espaços para negociação foram exemplificados pela posição do seu ex-diretor, o cineasta Roberto Farias, e os processos de *Xica da Silva* e *Chico Rei* na Embrafilme.

Pensar o potencial educativo histórico de um filme para além do espaço escolar foi o eixo reflexivo desta tese. A ação da Embrafilme em estimular abordagens temáticas do passado ao criar o projeto *filme histórico*, ratifica a pertinência dessa linha de pensamento. A

circularidade do conhecimento histórico promovido pela produção fílmica de *Xica da Silva* e *Chico Rei*, ao retomar narrativas orais, literárias e carnavalescas, tem prosseguimento com as exhibições dos filmes ao público.

A cobertura da imprensa, que funciona como espaço de divulgação e de recepção, é um termômetro para dimensionar o impacto do filme. A contextualização histórica e a divulgação de dados das produções de Cacá Diegues e Walter Lima Júnior proporcionaram informações relativas a um período histórico, muitas vezes desconhecido, especialmente quanto à trajetória dos próprios protagonistas à grande parte dos leitores dos jornais. Todavia, nas páginas dos periódicos também se estabeleciam debates acerca da linha interpretativa da história, dos possíveis acertos e equívocos da abordagem cinematográfica. No caso de *Xica da Silva*, a intensidade dessa repercussão chegou a ultrapassar a questão histórica e alcançou o tema da própria liberdade criativa e da politização da arte.

O potencial educador do filme de gênero histórico em espaço não-escolar é considerável, conforme visto. A incorporação do filme ao contexto escolar, entretanto, reitera a pertinência da película quanto ao seu aproveitamento educativo. Ao avaliar livros didáticos, obedecendo como recorte temporal o ano seguinte ao lançamento de *Xica da Silva* e o decênio posterior à publicação da LDBEN/1996, se percebeu a gradativa incorporação dos filmes no universo escolar. Nas centenas de títulos escolares consultados, referências à Chica da Silva e ao Chico Rei, especialmente aos filmes de Cacá Diegues e Walter Lima Júnior, tenderam a tornar mais comuns, nos livros contemporâneos, a popularização do uso do cinema como metodologia para o ensino de história. Recomendações fílmicas e diálogos entre o conteúdo da matéria e os filmes foram as inserções mais comuns. Confrontações entre as representações fílmicas e a produção historiográfica também indicam a circularidade do conhecimento histórico decorrente de *Xica da Silva* e *Chico Rei*.

Um filme de gênero histórico, portanto, pode facilmente percorrer dois caminhos relativos à educação, mas que não são excludentes. Um

é a perspectiva não-escolar, o outro é sua incorporação ao ensino formalizado. Em ambas as situações vislumbra-se a relação entre o cinema e a história pública.

No primeiro caso, a recepção das informações históricas e confrontação com outros saberes históricos dependem, basicamente, do espectador. Ainda assim, mesmo longe das práticas metodológicas do ensino escolar, pode haver, não somente a transmissão de informação, mas a reflexão sobre o que está sendo assistido. Dentro da sala de aula, por outro lado, é indubitável a verticalização da discussão, que pode explorar, não somente a narrativa histórica, mas outros elementos constitutivos da linguagem cinematográfica como cenografia, figurino, trilha sonora, para estimular a pesquisa e o conhecimento relacionado ao período histórico representado.

Procurou-se articular a complexa relação entre o cinema, a historiografia e narrativas históricas como expressão de história pública. Os filmes *Xica da Silva* e *Chico Rei* foram analisados em cruzamento com outras documentações, observando as recomendações de Carlo Ginzburg quanto aos paradigmas indiciários. A análise dos filmes e dos conjuntos de fontes – a diversidade de suportes narrativos sobre os protagonistas; os projetos governamentais voltados ao uso educativo do filme; os projetos fílmicos e o processo de produção e distribuição de *Xica da Silva* e *Chico Rei*; a imprensa e a cobertura dos títulos; os livros didáticos de história – permitiram reconhecer a relevância do filme de gênero histórico para a educação.

Por ocasião do lançamento de *Xica da Silva*, Cacá Diegues refletia sobre sua produção fílmica, que incluía *Ganga Zumba* (1964) e *Os Herdeiros* (1968) e a relação com a História nos seguintes termos.

A História do Brasil foi um tema que abordei sempre, não através de seus heróis oficiais, mais convencionais, mas sim até meio esquecidos, como no caso de *Ganga Zumba*, *Rei dos Palmares*, que não pertence à história oficial, e agora no caso de *Xica da Silva*, que é um personagem que inclusive nem consta da história oficial, dos compêndios etc, um personagem bem à margem⁵⁹⁵.

⁵⁹⁵ SANTOS, Tércio. *Filmando a História...*op.cit.

Walter Lima Júnior segue a mesma linha ao pensar a relação entre o filme e a educação histórica. Ou seja, reivindicar para o cinema um papel quase social, que permite novos olhares sobre o passado ao abordar temas e personagens da História, instigando o espectador a refletir sobre aquela narrativa, o que pode estimular também a proposição de outras pesquisas.

Até que ponto o filme que usa uma informação de um fato histórico é dependente de dados comprovados da existência daquele fato? Até que ponto estamos transcendendo isso e tentando atingir o espetáculo? Ele fraudava a História? Eu acho que ele trouxe a História. A compreensão da História e a História do Chico Rei é o que você ouve. É oralidade. E o cinema, de alguma forma, se associa a essa oralidade. Ele levanta a questão. Ele coloca essa questão à disposição. Se aquilo não é exatamente como foi, está bem próximo, no fato de que as roupas são pesquisadas. Os gestos, os móveis, o cenário, de alguma forma, são procurados. É ter o espectador imerso numa quantidade de informações plásticas. Isso, de alguma forma, preenche. Coisa que você não teria, pura e simplesmente, dentro de um processo de leitura de um livro ou livro didático⁵⁹⁶.

Um determinado contexto histórico, portanto, inspira a imaginação e conduz a problematização desse recorte temporal. Por essa perspectiva, o filme se torna o elemento propulsor que articula imaginário social e historiografia em uma narrativa histórica-cinematográfica, cujos impactos públicos incorrem em apropriações e ressignificações, estabelecendo, assim, a circularidade do conhecimento histórico.

Nesse sentido, entende-se a dimensão do filme de gênero histórico como uma possibilidade da história pública por atender, de modo integrado, três significativos pilares de sua estrutura. O primeiro é a identificação e recuperação de narrativas em áreas distintas de produção sobre o passado, da tradição oral à tese doutoral, rearticulando-as no processo de construção da narrativa cinematográfica da história. O segundo diz respeito à divulgação do conhecimento histórico para além do espaço acadêmico e escolar, considerando as projeções no cinema, as exposições televisivas, a cobertura na imprensa e ampliando os públicos da História. Por fim, o

⁵⁹⁶ Entrevista de Walter Lima Júnior ao autor, em 13 de junho de 2013.

terceiro pilar é a apropriação e ressignificação do conhecimento histórico, impactando, desde o ensino da disciplina escolar e entre acadêmicos, até sua reflexão nos meios sociais fora do ambiente escolar.

Considera-se a complexidade desse tipo de construção do conhecimento, o que pode implicar distanciamentos de abordagens entre as fontes, a historiografia e a narrativa fílmica. Situações compreensíveis nas operações de reapropriação e ressignificação de um tema histórico. Contudo, ainda que esses pontos de tensão se configurem, ressalta-se a relevância da relação entre o filme de gênero histórico, a história pública e a educação. Trata-se de uma oportunidade em que aspectos de uma história são abordados por múltiplos ângulos. Esse gênero de narrativa cinematográfica dialoga com saberes históricos constituídos, permitindo (re)significações. Configura-se, assim, um cenário favorável para a problematização da cultura histórica.

Décadas depois de serem lançados, *Xica da Silva* e *Chico Rei* continuam a integrar festivais e mostras temáticas, sobretudo no recorte concernente à escravidão. O trânsito desses títulos por festivais nacionais e internacionais, bem como as exibições televisivas, certamente contribuíram para consolidá-los como importantes produções da história do cinema brasileiro.

Os referidos filmes continuam a instigar, portanto, reflexões. Estas, por sua vez, têm se materializado e circulado pela ação de profissionais com perfis variados: historiadores, antropólogos, educadores, comunicólogos, carnavalescos, literatos e outros. Independentemente da área de atuação e o recorte inerente aos interesses de cada pesquisador, os filmes têm favorecido o estímulo e a divulgação do conhecimento histórico. As representações fílmicas, validadas ou questionáveis, colaboram para o delineamento do aprendizado sobre aspectos do passado brasileiro. Compõem-se, assim, um cenário de história pública, no qual a narrativa historiográfica dialoga com a narrativa cinematográfica – ambas alicerçadas em múltiplas fontes – em uma perspectiva de

complementaridade, cujas ressignificações favorecem a educação em história para além do espaço escolar.

FONTES

Filmográficas

Ficha técnica dos filmes

CHICO REI. LIMA Jr., Walter. Embrafilme, 1985. 1 fita VHS (115 min), son., color.

Direção e roteiro: Walter Lima Jr. Música: Wagner Tiso, Naná Vasconcelos. Fotografia: José Antônio Ventura e Mário Carneiro. Cenografia: Luiz Carlos da Silva, Carlos Liuzzi e Manoel Godinho Mendes Filho. Figurino: Laonte Klawá, Júlio Parati e Jacque Monteiro. Edição: Mário Carneiro e Walter Lima Jr. Elenco: Severo d'Acelino (Chico Rei); Antonio Pitanga (Bené); Cosme dos Santos (Muzinga); Carlos Kroeber (Governador); Anselmo Vasconcelos (Pascoal); Cláudio Marzo (Felipe dos Santos); Marcus Vinicius (Mestre Antonio); Maria Fernanda (Nenzica); Mauricio do Valle (Mercador); Othon Bastos (Paranhos); Rainer Rudolf (padre); Zaira Zambelli (Dorinha); Alexander Allerson (Seixas); Chico Díaz; Claudia Reschel; Delanir Dias; Eduardo Machado; Haroldo de Oliveira; João Acaiabe; Luiza Maranhão; Manfredo Colasanti; Marcio Alexandre; Mario Gusmão; Nelson Dantas; Paulo Augusto; Renato Coutinho; Sergio Maia; Zenaide Zenah; Zora Santos; Wilson (Macalé) dos Santos.

XICA DA SILVA. DIEGUES, Carlos. Embrafilme e Unifilms, 1976. 1 fita VHS (117 min), son., color.

Direção: Carlos Diegues. Roteiro: Carlos Diegues e João Felício dos Santos. Produção: Jarbas Barbosa, Airton Correa, Hélio Ferraz, José Oliosí. Música: Jorge Ben e Roberto Menescal. Fotografia: José Medeiros. Desenho de Produção: Luiz Carlos Ripper. Direção de arte: Luiz Carlos Ripper. Figurino: Luiz Carlos Ripper. Edição: Mair Tavares. Elenco: Zezé Motta (Xica da Silva); Walmor Chagas; (Comendador João Fernandes); Altair Lima (Theodoro); Elke Maravilha (Hortensia); Stepan Nercessian (José); Rodolfo Arena (Sargento-mor); José Wilker (Conde de Valadares); Marcus Vinícius (Teodoro); João Felício dos Santos (Paroco); Dara Kocy (Zefina); Adalberto Silva (Cabeça); Julio Mackenzie (Raimundo); Beto Leão (Mathias); Luis Motta (Taverneiro); Paulo Padilha (Ourives); Baby Conceicao (Figena); Iara Jati (Tonha); Alberto Patu; Luis Felipe (Major); Gloria Cristal; Tony Ferreira; Clementino Kelé; Antônio Pompêo.

Roteiros

DIEGUES, Cacá. *Xica da Silva*, roteiro. Dezembro 1974, 109p.

LIMA JÚNIOR, Walter. *Chico Rei*, roteiro. 1979, 42p.

Músicas

BABÃO, Geraldo; SABIÁ, Djalma; BINHA. *Chico Rei*. Salgueiro, 1964. Interprete: OLIVEIRA, Noel Rosa de.

BEN, Jorge. *África Brasil*. Rio de Janeiro: Philips Records. 1976. LP.

MIGNONE, Francisco; MACHADO, David (Reg.); OSMG (Orquestra Sinfônica do Estado de Minas Gerais). *Maracatu de Chico Rei. Festa das Igrejas*. Belo Horizonte, 1993. CD.

MIGNONE, Francisco; NESCHILING, John (Reg.); OSEP (Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo). *Maracatu de Chico Rei. Festa das Igrejas. Sinfonia Tropical*. São Paulo: Biscoito Clássico, 2007. CD. Acompanha livreto.

OLIVEIRA, Noel Rosa de; ANESCARZINHO. *Xica da Silva*. Salgueiro, 1963. Interprete: OLIVEIRA, Noel Rosa de.

PAULA, José Geraldo de. Na corte de Chico Rei. In.: *Sambas-enredo de 1977*. Compacto. Belo Horizonte: Bemol, 1997.

TISO, Wagner; VISSUNGO, Grupo; et.al. *Trilha Sonora do filme Chico Rei*. Som Livre, 1985. LP.

Fundo Embrafilme (acervo Cinemateca Brasileira)

Séries

110.1/00030

110.1/00075

110.1/00146

110.1/00297

110.1/00412

110.1/00454

110.2/00135

110.2/00147

110.2/00198

110.2/00199

110.2/00301

110.2/00417

110.2/00508

110.2/00509

110.2/00769

110.2/00780

110.2/00979

Legislação

BRASIL. Decreto n. 20.301 de 2 de janeiro de 1946. Aprova o Regimento do Instituto Nacional de Cinema Educativo, do Ministério da Educação e Saúde.

Disponível em:

<http://www.ancine.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=220&sid=69>. Acesso em: 13 dez. 2010.

BRASIL. Decreto n. 21.240 de 4 de abril de 1932. Nacionalizar o serviço de censura dos filmes cinematográficos, cria a “Taxa Cinematográfica para a educação popular” e dá outras providências.

Disponível em:

<http://www.ancine.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=213&sid=69>. Acesso em: 13 dez. 2010.

BRASIL. Decreto n. 22.337, de 10 de janeiro de 1933. Altera o art. 23 do Decreto n. 21.240, de 4 de abril, de 1932.

Disponível em

<http://www.ancine.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=215&sid=69>. Acesso em: 13 dez. 2010.

BRASIL. Decreto n. 22.928, de 12 de julho de 1933. Erige a cidade do Ouro Preto em monumento nacional. Disponível em:

<<http://legis.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=32122>> Acesso em: 15 nov. 2013.

BRASIL. Decreto n. 5.375 de 27 de março de 1940. Faz publica a ratificação, pelo Chile, da Convenção sobre facilidades aos filmes educativos ou de propaganda, firmada em Buenos Aires, a 23 de dezembro de 1936.

Disponível

em:

<http://www.ancine.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=217&sid=69>. Acesso em: 13 dez. 2010.

BRASIL. Decreto n. 5.377 de 27 de março de 1940. Faz pública a ratificação pela Venezuela da Convenção sobre direitos e deveres dos Estados, firmada em Montevideu, a 26 de dezembro de 1933.

Disponível

em:

<http://www.ancine.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=370&sid=69>. Acesso em: 13 dez. 2010.

BRASIL. Decreto n. 50.278 de 17 de fevereiro de 1961. Cria o Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica e dá outras providências.

Disponível em:
<http://www.ancine.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=221&sid=69>. Acesso em: 13 dez. 2010.

BRASIL. Decreto n. 56.499 de 21 de junho de 1965. Dispõe sobre a obrigatoriedade da exibição de filmes brasileiros a que se refere o Decreto n. 52.745, de 24 de outubro de 1963. Disponível em:
<http://www.ancine.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=222&sid=69>. Acesso em: 13 dez. 2010.

BRASIL. Decreto n. 575, de 23 de junho de 1992. Dispõe sobre a transferência de bens, haveres e contencioso judicial da Embrafilme - Distribuidora de Filmes S.A., em liquidação, e dá outras providências. Disponível em:
<http://www.ancine.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=327&sid=69>. Acesso em: 13 dez. 2010.

BRASIL. Decreto n. 60.074 de 16 de janeiro de 1967. Inclui dotações orçamentárias do Ministério da Educação e Cultura no "Fundo de Reserva" e abre o crédito suplementar de Cr\$1.670.000 (um milhão, seiscentos e setenta mil cruzeiros) ao mesmo Ministério para reforço de dotações do Instituto Nacional do Cinema Educativo. Disponível em:
<http://www.ancine.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=224&sid=69>. Acesso em: 13 dez. 2010.

BRASIL. Decreto n. 60.220 de 15 de fevereiro de 1967. Aprova o Regulamento do Instituto Nacional de Cinema. Disponível em:
<http://www.ancine.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=225&sid=69>. Acesso em: 13 dez. 2010.

BRASIL. Decreto n. 60.221 de 15 de fevereiro de 1967. Dispõe sobre pessoal do Instituto Nacional do Cinema. Disponível em:
<http://www.ancine.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=226&sid=69>. Acesso em: 13 dez. 2010.

BRASIL. Decreto n. 62.005 de 29 de dezembro de 1967. Regulamenta o disposto no artigo 35 do Decreto-lei n. 43, de 18 de novembro de 1966. Disponível em:
<http://www.ancine.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=228&sid=69>. Acesso em: 13 dez. 2010.

BRASIL. Decreto n. 66.657 de 3 de junho de 1970. Altera dispositivos do Regulamento do Instituto Nacional do Cinema, aprovado pelo Decreto n. 60.220, de 15 de fevereiro de 1967. Disponível em:
<http://www.ancine.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=234&sid=69>. Acesso em: 13 dez. 2010.

BRASIL. Decreto n. 66.658 de 3 de junho de 1970. Dispõe sobre a criação e extinção de cargos do Instituto Nacional do Cinema.

Disponível

em:

<http://www.ancine.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=235&sid=6>

9. Acesso em: 13 dez. 2010.

BRASIL. Decreto n. 77.299, de 16 de março de 1976. Cria, no Ministério da Educação e Cultura, o Conselho Nacional de Cinema - CONCINE - e dá outras providências.

Disponível

em:

<http://www.ancine.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=241&sid=6>

9. Acesso em: 13 dez. 2010.

BRASIL. Decreto n. 77.553 de 5 de maio de 1976. Dispõe sobre a transposição e transformação de cargos para Categorias Funcionais dos Grupos Serviços Auxiliares e Outras Atividades de Nível Médio, do Quadro Permanente do extinto Instituto Nacional do Cinema, e dá outras providências.

Disponível

em:

<http://www.ancine.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=242&sid=6>

9. Acesso em: 13 dez. 2010.

BRASIL. Decreto n. 77.899 de 23 de junho de 1976. Dispõe sobre a transposição e transformação de empregos permanentes para as Categoria Funcionais dos Grupos Artesanato, Serviço Auxiliares, Outras Atividades de Nível Médio, Serviço de Transporte Oficial e Portaria, da Tabela Permanente do extinto Instituto Nacional do Cinema, da outras providências.

Disponível

em:

<http://www.ancine.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=243&sid=6>

9. Acesso em: 13 dez. 2010.

BRASIL. Decreto n. 78.108, de 22 de julho de 1976. Aprova o novo Estatuto da Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima - EMBRAFILME, dá outras providências. Disponível em:

<http://www.ancine.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=244&sid=6>

9. Acesso em: 13 dez. 2010.

BRASIL. Decreto n. 79.893 de 29 de junho de 1977. Fixa os valores da contribuição para o desenvolvimento da indústria cinematográfica nacional.

Disponível

em:

<http://www.ancine.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=247&sid=6>

9. Acesso em: 13 dez. 2010.

BRASIL. Decreto n. 81.628, de 05 de maio de 1978. Aprova a reforma do Estatuto da Empresa Brasileira de Filmes S.A. - EMBRAFILME.

Disponível

em:

<http://www.ancine.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=248&sid=6>

9. Acesso em: 13 dez. 2010.

BRASIL. Decreto n. 83.973 de 13 de setembro de 1979. Regulamenta o artigo 15, e seguintes, da Lei n. 5.536, de 21 de novembro de 1968, que criou o Conselho Superior de Censura.

Disponível

em:

<http://www.ancine.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=249&sid=69>. Acesso em: 13 dez. 2010.

BRASIL. Decreto n. 84.230, de 20 de novembro de 1979. Altera a redação do art. 5º do Decreto n. 77.299, de 16 de março de 1976, que cria no Ministério da Educação e Cultura, o Conselho Nacional de Cinema (CONCINE).

Disponível em:

<http://www.ancine.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=250&sid=69>. Acesso em: 13 dez. 2010.

BRASIL. Decreto n. 85.493 de 15 de dezembro de 1980. Altera o Decreto n. 55.202, de 11 de dezembro de 1964, que define o filme brasileiro, com as modificações que lhe foram introduzidas pelo Decreto n. 69.161, de 2 de dezembro de 1971.

Disponível em:

<http://www.ancine.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=251&sid=69>. Acesso em: 13 dez. 2010.

BRASIL. Decreto n. 85.914 de 15 de abril de 1981. Altera a composição do Conselho Nacional do Cinema (CONCINE) e dá outras providências.

Disponível em:

<http://www.ancine.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=252&sid=69>. Acesso em: 13 dez. 2010.

BRASIL. Decreto n. 91.597 de 02 de setembro de 1985. Abre ao Ministério da Educação e cultura, em favor do Conselho Nacional de Cinema, o crédito suplementar no valor de Cr\$260.000.000, para reforço de dotações consignadas no vigente Orçamento.

Disponível em:

<http://www.ancine.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=255&sid=69>. Acesso em: 13 dez. 2010.

BRASIL. Decreto n. 93.881, de 23 de dezembro de 1986. Dispõe sobre o Conselho Nacional de Cinema - CONCINE, e dá outras providências.

Disponível em:

<http://www.ancine.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=256&sid=69>. Acesso em: 13 dez. 2010.

BRASIL. Decreto-Lei n. 43, de 18 de novembro de 1966. Cria o Instituto Nacional do Cinema, torna da exclusiva competência da União a censura de filmes, estende aos pagamentos do exterior de filmes adquiridos a preços fixos o disposto no artº. 45, da Lei n. 4.131, de 3-9-62, prorroga por 6 meses dispositivos de legislação sobre a exibição de filmes nacionais e dá outras providências.

Disponível em: <http://www.soleis.adv.br/cinemapoliticanacional.htm>. Acesso em: 13 dez. 2010.

BRASIL. Decreto-Lei n. 862, de 12 de setembro de 1969. Autoriza a criação da Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima (EMBRAFILME), e dá outras providências. Disponível em <http://www.soleis.adv.br/>. Acesso em: 13 dez. 2010.

BRASIL. Lei n. 378 de 13 de janeiro de 1937. Da nova organização ao ministério da educação e saúde pública. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/arquivos/pdf/L378.pdf>. Acesso em: 20 set. 2010.

BRASIL. Lei n. 3.310 de 15 de outubro de 1886. Revoga o art. 60 do Código Criminal e a Lei n. 4 de 10 de Junho de 1835, na parte em que impõem a pena de açoites. Disponível em: <http://presrepublica.jusbrasil.com.br/legislacao/104053/lei-3310-86> Acesso em: 15 dez. 2013.

BRASIL. Lei n. 5.692 de 11 de agosto de 1971. Fixa Diretrizes e Bases para o ensino de 1º e 2º graus, e dá outras providências. Disponível em: <http://www.jusbrasil.com.br/legislacao/128525/lei-de-diretrizes-e-base-de-1971-lei-5692-71>. Acesso em: 13 dez. 2010.

BRASIL. Lei n. 6.281, de 9 de dezembro de 1975. Extingue o Instituto Nacional do Cinema (INC), amplia as atribuições da Empresa Brasileira de Filmes S.A. - EMBRAFILME - e dá outras providências. Disponível em: <http://www.soleis.adv.br/cinemapoliticanacional.htm>. Acesso em: 13 dez. 2010.

Brasil. Lei n. 9.394 de 20 de dezembro de 1996. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/seesp/arquivos/pdf/lei9394_ldbn1.pdf. Acesso em: 13 dez. 2010.

BRASIL. *Parâmetros curriculares nacionais: História*. Brasília: MEC/SEF, 1998.

Livros Didáticos

ALENCAR, Álvaro Duarte. *História do Brasil: evolução econômica, política e social* (5ª série). 5.ed. São Paulo: Saraiva, 1983.

ALENCAR, Álvaro Duarte. *História do Brasil: evolução política econômica e social* (5ª série). 17.ed. São Paulo: Saraiva, 1989. (5.ed.1983).

ALENCAR, Francisco; *et.al.* *História da sociedade brasileira* (2º grau). 3.ed. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico; Parma, 1985. 1985. (1.ed.1979)

ALENCAR, Francisco; RIBEIRO, Marcus Venício Toledo; CECCON, Claudius. *Brasil vivo: uma nova história da nossa gente*. Petrópolis, RJ: Vozes, 11.ed. 1991. (1.ed.1986).

ALVES, Kátia Corrêa Peixoto; BELISÁRIO, Regina Célia de Moura Gomide. *História: (6ª série)*. 5.ed. Belo Horizonte, MG: Vigília, 1991.

AQUINO, Rubim Santos Leão de; *et.al.* *Fazendo a história: as sociedades americanas e a Europa na época moderna* 3.ed. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1991. (1.ed.1986).

BARBOSA FILHO, Milton Benedicto; STOCKLER, Maria Luiza Santiago. *História do Brasil: do Descobrimento à Independência*. 10.ed. São Paulo: Scipione, 1991. (2.ed.1983).

CAMPOS, Flávio de. *A escrita da História*. São Paulo: Escala Educacional; Oceano Indústria Gráfica, 1999.

CAMPOS, Flávio de; *et.al.* *O Jogo da História: de corpo na América e de alma na África* (6ª série). São Paulo: Moderna, 2002.

CAMPOS, Raymundo; ARENA, Bárbara Ferreira. *História do Brasil*: 2.ed. Guarulhos: FTD; Atual 1992.

CAMPOS, Raymundo. *História do Brasil, 1*. São Paulo: FTD, 1985.

CAMPOS, Raymundo. *História do Brasil*: São Paulo: Atual, 1983.

CAMPOS, Raymundo; ARENA, Bárbara Ferreira. *História do Brasil, 1*. São Paulo: Atual, 1997. (1.ed.1991).

CARDOSO, Oldimar Pontes. *Tudo é História: história moderna, história da América colonial* (6ª série). São Paulo: Ática, 2006.

CARMO, Sonia Irene Silva do; COUTO, Eliane Frossard Bittencourt. *História: passado presente: Brasil colônia*. 2.ed. São Paulo: Atual, 1997.

COSTA, Francisco J; *et.al.* *História passado presente: Brasil colônia*. 2.ed. São Paulo: Atual, 1997.

COTRIM, Gilberto *História do Brasil para uma geração consciente: 2º grau*. 12.ed. São Paulo: Saraiva, 1992. (1.ed. 1983).

COTRIM, Gilberto. *História do Brasil para uma geração consciente: 2º grau*. 2.ed. São Paulo: Saraiva, 1984. (1.ed.1983).

COTRIM, Gilberto. *História e consciência do Brasil, 1: da conquista à independência (1º grau)*. 2.ed. São Paulo: Saraiva; 1992.

DIDIER, Maria Thereza; REZENDE, Antônio Paulo. *Rumos da História: a construção da modernidade – o Brasil Colônia e o mundo moderno*. São Paulo: Atual, 1997.

DONATO, Hernâni. *O Cotidiano brasileiro no século XVIII*. São Paulo, SP: Melhoramentos, 1998.

FARIA, Ricardo de Moura; MARQUES, Adhemar Martins; BERUTTI, Flávio Costa . *História: primeiro volume*. 2.ed. Belo Horizonte: Lê, 1995. (1.ed.1989).

HAGA, Alice Reiko; VICENTINO, Claudio. *História memória viva: Brasil, período colonial e independência*. 2.ed. São Paulo, SP: Scipione; Hamburg, 1997.

KOSHIBA, Luiz; Pereira, DENISE Manzi Frayze. *História do Brasil*. 3.ed. São Paulo: Atual, 1980. (2.ed.1979).

LIMA, Lizânias de Souza; FERREIRA, José Roberto Martins. *História (6ª série)*. São Paulo: FTD, 1997.

LUCCI, Elian Alabi. *História do Brasil: 2º grau*. São Paulo: Saraiva, 1987.

MACEDO, José Rivair. *BRASIL: uma história em construção*. São Paulo: Editora do Brasil, 1996.

MARANHÃO, Ricardo; *et.al.* *Trabalho e civilização uma história global: as origens da Modernidade (do século XVII ao XIX)* São Paulo: Moderna; 1999.

MATTOS, Hamilton Gonçalves. *Vivenciando a História: o Brasil e a exploração colonial*. Guarulhos: Editora do Brasil, 1990.

MELLO, Leonel Itaussu A.; Costa, Luís César Amad. *História do Brasil*. 11.ed. São Paulo, SP: Scipione; Padilla, 1999.

MOCELLIN, Renato. *História crítica da nação brasileira*. 7.ed. São Paulo: Editora do Brasil, 1987.

MOCELLIN, Renato; CAMARGO, Rosiane. *Passaporte para a História* (volume 3). Rio de Janeiro: Editora do Brasil, 2004.

MONTENEGRO, Antônio Torres. *Reinventando a liberdade: a abolição da escravidão no Brasil*. 10.ed. São Paulo: Atual, 1997.

MOTA, Carlos Guilherme; LOPEZ, Adriana. *História e civilização: o Brasil Colonial*. São Paulo: Ática, 1995.

NADAI, Elza; NEVES, Joana. *História do Brasil 1: Brasil Colônia* (1º grau). 7.ed. Rio de Janeiro: Saraiva, 1988. (1.ed.1985).

NADAI, Elza; NEVES, Joana. *História do Brasil: 2º grau*. 18.ed. Guarulhos: Saraiva, 1996.

NADAI, Elza; NEVES, Joana. *História do Brasil: da Colônia à República*. 5.ed. São Paulo: Saraiva, 1984. (2.ed.1981).

NADAI, Elza; NEVES, Joana. *História do Brasil: da Colônia à República*. 13.ed. São Paulo: Saraiva, 1990. (2.ed. 1981).

ORDOÑEZ, Marlene; SILVA, Antônio Luiz de Carvalho e. *Novo horizonte, 1: história do Brasil*. São Paulo: Nacional, 1987.

PANAZZO, Silvia; VAZ, Maria Luísa. *Navegando pela história* (7ª série). São Paulo: Quinteto Editorial, 2002.

PILETTI, Claudino; et.al. *História e vida do Brasil: da Pré-História à Independência*. 20.ed. São Paulo: Ática, 1997. (2.ed.1990)

PILETTI, Nelson; PILETTI, Claudino. *História e vida, 1: Brasil: da Pré-História à Independência*. 18.ed. São Paulo: Ática, 1995. (2.ed.1990).

PILLETTI, Nelson. *História do Brasil: da Pré-história do Brasil aos dias atuais*. 17.ed. São Paulo: Ática, 1994. (11.ed. 1990).

RESENDE, Maria Efigênia Lage de; MORAES, Ana Maria de. *História do Brasil Colônia: dominação portuguesa*. Belo Horizonte: Vigília, 1984.

REZENDE, Antônio Paulo. *Rumos da História: a construção da modernidade – o Brasil Colônia e o mundo moderno*. São Paulo: Atual, 1996.

RODRIGUE, Joelza Ester; et.al. *História em documento: imagem e texto* (6ª série; livro do professor). São Paulo: FTD, 2006.

SCHMIDT, Mário F. *Nova história crítica* (7ª série). São Paulo: Nova Geração, 2000.

SCHMIDT, Mario Furley. *Nova história crítica do Brasil*. 5.ed. São Paulo: Nova Geração, 1994.

SILVEIRA, Marco Antônio. *Os Arraiais e as vilas nas Minas Gerais*. São Paulo: Atual, 1996.

SOARES, Ana Lucia; PETTA, Nicolina Luiza de; OJEDA, Eduardo Aparício Baez. *História: uma abordagem integrada*. São Paulo: Moderna, 2002.

VALENTE, Jorge; *et.al.* *História (6ª série)*. São Paulo: Ediouro, 2002.

VIANNA, Hélio; POMBO, Rocha. *História do Brasil*. 15.ed. São Paulo: Melhoramentos, 1994. (8.ed. 1958).

VICENTINO, Cláudio. *História integrada o Mundo da Idade Moderna (6ª série)*. 3.ed. São Paulo: Scipione; Parâmetro, 1998.

VICENTINO, Cláudio. *Viver a História (6ª série)*. São Paulo: Scipione, 2002.

PERIÓDICOS⁵⁹⁷

CHICO REI

1964

Fevereiro

13 - CASTRO, Marcos de. Salgueiro e uma saudade. *Jornal do Brasil*, 13 fev. 1964.

1979

Abril

27 - XICO Rei. *Última hora*, 27 abr. 1979, p. 12.

Julho

23 - *Revista Visão*, 23 jul. 1979, p.96.

1980

Janeiro

7 - IRRESPONSABILIDADE. *Jornal do Brasil*, Informe, 7 jan. 1980, p.6.

15 - MULLER, Luís Eugênio Araújo. Xico Rei. *Jornal do Brasil*, 15 jan. 1980, p.2.

21 - QUEIMAR a memória. *Jornal do Brasil*, 21 jan. 1980, p. 6.

28 - *O Globo*, 28 jan. 1980, p.26.

Fevereiro

9 - XICO Rey na TV alemã. *O Globo*, 9 fev. 1980, p.10.

26 - *Jornal da Tarde*, 26 fev. 1980, p.22.

27 - TORRES, Maurílio. Diretores alemães de Chico Rei somem e interrompem as filmagens em Minas. *Jornal do Brasil*, Cadernos B, 27 fev. 1980, p.6.

28 - CHICO Rei: filmagens paradas. *O Estado de São Paulo*, 28 fev. 1980, p.25.

29 - RECOMEÇAM em Ouro Preto as filmagens de Chico Rei. *O Estado de São Paulo*, 29 fev. 1980, p.19.

Março

01 - PESSOAS que cederam as peças para filmagens de Chico Rei vão à polícia para reavê-las. *Jornal do Brasil*, 1 mar. 1980, p. 6.

04 - TRÊS cineastas reivindicam os seus direitos. *O Estado de São Paulo*, 4 mar. 1980, p.17.

12 - XICO Rei. *Jornal do Brasil*, 12 mar. 1980, p.6.

27 - MULLER, Luís Eugênio Araújo. Xico Rey. *Jornal do Brasil*, 27 mar. 1980, p.2.

⁵⁹⁷ Os materiais consultados foram organizados em ordem cronológica. Assim, tem-se o ano, o mês e a data – indicada no início da referência. Os acervos consultados foram da Cinemateca Brasileira/SP e Hemeroteca Histórica Pública de Minas Gerais.

29 – ESPÍRITO SANTO, Antônio José. Xico Rei. *Jornal do Brasil*, 29 mar. 1980, p. 2.

29 - MOTA, Carlos. Chico Rei. *O Estado de São Paulo*, 29 mar. 1980, p.8.

31 – A NOVELA de Chico Rei. *Revista Visão*, 31 mar. 1980, p.64.

Abril

10 - DESTRUIÇÃO. *Jornal do Brasil*, 10 abr. 1980, p.6.

Julho

14 - MULLER, Luís Eugênio Araújo. Cinema. *Revista Visão*, 14 jul. 1980, p.5.

Agosto

13 - OURO Preto processa a Embrafilme. *Jornal do Brasil*, 13 ago. 1980, p.14.

1986

Maio

BITARELLI, Rogério. Festa para um rei negro. *Cadernos de crítica – Embrafilme*, Maio 1986, p. 16-18.

Novembro

20-29 - 3º FestRio – Catálogo, 20-29 nov. 1986.

1987

Agosto

23 - AZEREDO, Ely. Chico Rei, o mito negro. *O Globo, Segundo caderno*, 23 de ago. 1987, p.1.

23 - CUNHA, Wilson. Nas telas, a saga de Chico Rei. *Jornal do Brasil* Suplemento de domingo. 23 de ago. 1987, p.24.

26 - RACZ, Georges. Chico Rei: um grito de esperança e liberdade. *Revista Visão*, 26 de ago. 1987, p.22.

27 - AZEREDO, Ely. Chico, de escravo a rei. *O Globo, Segundo caderno*, 27 de ago. 1987, p.5.

27 - CUNHA, Wilson. A difícil luta de Chico Rei & Uma bela vitória. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 27 ago. 1987, p.4.

Setembro

07 - A POBRE nobreza do protagonista de Chico Rei. *O Globo, Segundo caderno*, 7 set. 1987, p.3.

25 - SÁ, José Francisco F. de. Depoimento do produtor da JF produções. *Cinemin*. 25 set. 1987, p.25.

Outubro

15 - A SAGA de Chico Rei. *O Estado de São Paulo*, Caderno 2, 15 out. 1987, p. 4.

17 - ATOR aluga telão para mostrar Chico Rei. *Folha de São Paulo*, 17 out. 1987, p. A-26.

17 - FERREIRA NETO. Walter Lima Júnior. *Folha da Tarde*. 17 out. 1987, p.22.

17 - O FILME azarado de Walter Lima Jr. *Jornal da Tarde*, Divirta-se. 17 out. 1987, p. 2-A.

1988

Maio

13 - BAZI, Sergio. Chico Rei, o “Mito da conciliação”. *Correio Brasiliense*. 13 maio 1988, p. 32.

13 - *Correio Brasiliense*. 13 maio 1988, p.32.

13 - PROGRAMAÇÃO. *O Globo*, 13 maio 1988, p.12.

Agosto

29 - MUSEU da Imagem e do Som. *O cinema e a escravidão: ciclo de filmes e debates*. 17-29 ago. 1988

1994

LIMA JÚNIOR, Walter. Conversando sobre cinema: *Revista Quadro a Quadro*, v.1, n.1, ago. 1994, p.23-26.

1996

AZZI, Riolando. A ruptura dos grilhões e a proteção da santa. *Cinema educação: orientação pedagógica e cultural de vídeos*. 1996, p. 66-68.

1998

Julho

29 - JARDIM, Vera. Pacote temático. *Jornal do Brasil*, 29 jul. 1998, p. 6b.

Agosto

02 - MARON, Alexandre. Bravo mostra cinema brasileiro. *Folha de São Paulo*, TV Folha. 2 ago. 1998, p. 9.

25 - BRAVO inicia semana do cinema brasileiro. *Jornal do Brasil*, 25 ago. 1998, p. 6.

28 - FILMES TV por assinatura. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 28 ago. 1998, p.4-b.

2000

Outubro

21-28 – CATÁLOGO. *2º Encontros Internacionais de Cinema de Cabo Verde*. 21-28 out. 2000.

2007

RODRIGUES, João Carlos. Artigo: arquétipos do negro no cinema brasileiro. *Cinemas d'amerique latine*, n. 15, 2007, p. 4-16.

XICA DA SILVA

1963

Fevereiro

27 - IMAGEM. *O Globo*, 27 fev. 1963, p. 1.

27 - ACADÊMICOS do Salgueiro. *O Globo*, 27 fev. 1963, p.2.

1967

Agosto

JABOR, Arnaldo. A opinião pública. *Nuestro Cine*, 64, Madri, ago. 1967, p. 61-62.

1975

Junho

09 - SILVA, Alberto. A fantástica Xica da Silva. *Crítica*. 9 jun. 1975.

13 - RITTNER, Maurício. O bazar Cannes. *Opinião?* 13 jun. 1975.

1976

Março

23 - ECHEVERRIA, Regina. Uma superprodução do cinema nacional Ou pelo título ninguém desconfia. Mas Machado de Assis assina alguns roteiros. *Jornal da Tarde*. 23 mar. 1976.

Maio

13 - CANNES abre festival com Gene Kelly. *Folha de São Paulo*, 13 maio 1976.

Julho

31 - RANGEL, Maria Lúcia. Cinema Novo: segunda dentição. O povo nas telas e nas salas. *Jornal do Brasil*, 31 jul. 1976.

Agosto

02 - SANTOS, Tércio. Filmando a História. *O Movimento*, 2 ago. 1976.

03 - ALMEIDA, Márcio. Aleluia Gretchen ou a hora em que nem tudo é pornochanchada no cinema brasileiro. *Estado de Minas*, 2ª seção. 3 ago. 1976, p.1.

04 - AS XICAS de Zezé. *Revista Veja*, 4 ago. 1976.

26 - ENTREVISTA AO AQUI. A pornochanchada é um cinema de direita. *O Estado de São Paulo*, 26 ago. 1976.

Setembro

MARTINO, Telmo. Uma anedota engraçada apenas na trilha sonora. *Jornal da Tarde*, Set. 1976.

- 04 - A BORBOLETA de vidro em parede de vidro colonial. *O Globo*, 4 set. 1976.
- 05 - MOTTA, Carlos. Xica da Silva. *O Estado de São Paulo*, 5 set. 1976.
- 08 - AUGUSTO, Sergio. Amor que Liberta. *Revista Veja*, 8 set. 1976.
- 08 - FERREIRA, Jairo. Um não a pornochanchada. *Folha de São Paulo*, 8 set. 1976.
- 09 - VARTUCK, Pola. Uma virada do Cinema Novo no expressivo Xica da Silva. *O Estado de São Paulo*, 9 set. 1976
- 16 - ROCHA, Glauber. Cinema brasileiro na miséria. *O Pasquim*. 16 set. 1976, p.6-7.
- 16 - XICA da Silva: o nosso filme no segundo festival de Paris. *Jornal do Brasil*, 16 nov. 1976.
- 16 - STUDART, Heloneida. Zezé Motta: "Xica da Silva é a alegria do povo". *Revista Manchete*, 16 out. 1976, p.112-113.
- 17 - NA RETA do Oscar. *Jornal do Brasil*, 17 dez. 1976.
- 19 - XICA da Silva para francês não por defeito. *Folha de São Paulo*, 19 nov. 1976.
- 22 - OLIVEIRA, José Carlos. Vamos ao cinema? *Jornal do Brasil*, 22 set. 1976.
- 24 - SILVA, Fernando José dias. Xica da Silva e do sucesso. *Jornal da Tarde*, 24 set. 1976.
- 25 - MION, Adilson José. Xica da Silva. *O São Paulo*. 25 set. 1976.
- 27 - ISSO não, Xica. Carta de Cacá Diegues a João Carlos Oliveira. *Jornal do Brasil*, 27 set. 1976.
- 28 - SILVA, Alcione T. Xica da Silva, o deboche contra a repressão. *Folha de São Paulo*, 28 set. 1976

Outubro

03 - MARIANI, Bernardo. Cacá Diegues explica porque o seu filme Xica da Silva está levando multidões aos cinemas. O povo precisa de alegria. *Fatos e fotos: gente*. 3 out. 1976, p. 12-15.

15 - FREDERICO, Carlos; HASENBALG, Carlos A.; CALLADO, Antônio. Xica da Silva: genial? Racista? Digno do Oscar? Abacaxi? *Opinião*. 15 out. 1976, p.18-21.

28 - VOCÊ já ouviu o filme? Não deixe de ler o livro. *O Pasquim*. 28 out. 1976, p.24.

Novembro

CASTRO, Tarso. Xica da Silva diz mais que o jornal nacional. *Folha de São Paulo*, nov. 1976.

Revista Status, n.28, nov. 1976.

01 - TEIXEIRA, Luiz Otávio. A Xica da Silva não é nada sem o seu João Fernandes. *Movimento*, n. 70, 1 nov. 1976.

02 - NOTA. *Estado de Minas*, 2ª seção, 2 nov. 1976, p. 3.

03 - DONA Beja. *Estado de Minas*, 2ª seção, 3 nov. 1976, p. 3.

06 - SOBREIRA FILHO, Enoque Feitosa. A história de pernas pro ar. *O Movimento*, n. 75, 6 nov. 1976.

08 - MACIEL, Luiz Carlos. O Tom Jones brasileiro: Xica da Silva. *Folha de São Paulo*, 8 nov. 1976.

12 - BIÁFORA, Rubem. Xica da Silva. *O Estado de São Paulo*, 12 nov. 1976.

13 - ALMEIDA, Paulo Augusto. Xica da Silva rumo a outros reinos. *Folha de São Paulo*, 13 nov. 1976.

26 - BESSA, José Eustáquio. *Estado de Minas*, Caderno Turismo, 26 nov. 1976, p. 5.

Dezembro

16 - BILATE, Zilda Mollo. Cartas: doidice brasileira. *Jornal do Brasil*, 16 dez. 1976.

1977

Fevereiro

10 - ROCHA, Cláudio Bueno. Meu caro Glauber. *O Pasquim*, 10 fev. 1977, p.9.

12 - XICA da Silva: a fantástica escrava que se tornou a rainha dos diamantes. *Estado de Minas*, 2ª seção, 12 fev. 1977, p.4.

13 - XICA da Silva: a fantástica escrava que se tornou a rainha dos diamantes. *Estado de Minas*, Caderno Feminino, 13 fev. 1977, p.6.

14 - XICA da Silva: a fantástica escrava que se tornou a rainha dos diamantes. *Diário da Tarde*, 14 fev. 1977, p.17.

17 - XICA da Silva: a fantástica escrava que se tornou a rainha dos diamantes. *Estado de Minas*, 2ª Seção, 17 fev. 1977, p.4.

18 - DIEGUES, Cacá. O profeta alado. *O Pasquim*, 18 fev. 1977.

18 - XICA da Silva: a fantástica escrava que se tornou a rainha dos diamantes. Xica da Silva estreia na quarta. *Estado de Minas*, 18 fev. 1977, p.17.

20 - XICA da Silva: a fantástica escrava que se tornou a rainha dos diamantes. *Estado de Minas*, Caderno Feminino, 20 fev. 1977, p.6.

21 - XICA da Silva: a fantástica escrava que se tornou a rainha dos diamantes. *Diário da Tarde*, 21 fev. 1977, p.15.

23 - XICA da Silva: a fantástica escrava que se tornou a rainha dos diamantes. *Diário da Tarde*, 23 fev. 1977, p.12.

23 - XICA da Silva o melhor filme brasileiro de 1976. *Diário da Tarde*, 23 fev. 1977, p. 13.

24 - DIEGUES, Cacá. O profeta alado. *O Pasquim*, 24 fev. 1977, p.15.

24 - PROGRAMA. *Diário da Tarde*, 24 fev. 1977, p.6.

24 - CINEMA. *Diário da Tarde*, 24 fev. 1977, p.6.

24 - XICA da Silva: a fantástica escrava que se tornou a rainha dos diamantes. *Estado de Minas*, 2ª seção, 24 fev. 1977, p.4.

25 - CINEMA. *Diário da Tarde*, 25 de fev. 1977, p.6.

25 - XICA da Silva: a fantástica escrava que se tornou a rainha dos diamantes. *Estado de Minas*, 25 fev. 1977, p.11.

26 - CINEMA: Xica da Silva. *Diário da Tarde*. 26 fev. 1977, p.6.

26 - XICA da Silva espera vocês. *Estado de Minas*, 2ª seção, 26 fev. 1977, p.1.

28 - CINEMA: Xica da Silva. *Diário da Tarde*, 28 fev. 1977, p.16.

28 - XICA da Silva. *Diário da Tarde*, 28 fev. 1977, p.17.

Março

01 - CINEMA: Xica da Silva. *Diário da Tarde*, 1 mar. 1977, p.6.

- 02 - XICA da Silva: a fantástica escrava que se tornou a rainha dos diamantes. *Estado de Minas*, 2ª seção, 2 mar. 1977, p.4.
- 03 - CINEMA. *Diário da Tarde*, 3 mar. 1977, p.6.
- 03 - COLUNA Registro Cultural: Xica da Silva já deu 700 mil. *Estado de Minas*, 2ª seção, 3 mar. 1977, p.3.
- 03 - XICA da Silva: a fantástica escrava que se tornou a rainha dos diamantes. *Estado de Minas*, 2ª seção, 3 mar. 1977, p.4.
- 04 - XICA da Silva. *Diário da Tarde*, 4 mar. 1977, p.6.
- 05 - XICA da Silva. *Diário da Tarde*, 5 mar. 1977, p.6.
- 07 - XICA da Silva: a fantástica escrava que se tornou a rainha dos diamantes. *Diário da Tarde*, 7 mar. 1977, p.16.
- 08 - XICA da Silva: a fantástica escrava que se tornou a rainha dos diamantes. *Estado de Minas*, 8 mar. 1977, p.4.
- 09 - XICA da Silva: a fantástica escrava que se tornou a rainha dos diamantes. *Estado de Minas*, 2ª seção, 9 mar. 1977, p.4.
- 10 - XICA da Silva: a fantástica escrava que se tornou a rainha dos diamantes. *Estado de Minas*, 2ª seção, 10 mar. 1977, p.4.
- 12 - XICA da Silva. *Diário da Tarde*, 12 mar. 1977, p.10.
- 12 - XICA da Silva. *Diário da Tarde*, 12 mar. 1977, p.16.
- 12 - XICA da Silva: a fantástica escrava que se tornou a rainha dos diamantes. *Estado de Minas*, 2ª seção, 12 mar. 1977, p.4.
- 13 - XICA da Silva: a fantástica escrava que se tornou a rainha dos diamantes. *Estado de Minas*, Caderno Feminino, 13 mar. 1977, p.6.
- 14 - XICA da Silva: a fantástica escrava que se tornou a rainha dos diamantes. *Diário da Tarde*, 14 mar. 1977, p.17.
- 15 - LEITE, Ricardo Gomes. Caminhos Opostos. *Estado de Minas*, 2ª Seção, 15 mar. 1977, p.6.
- 15 - XICA da Silva: a fantástica escrava que se tornou a rainha dos diamantes. *Estado de Minas*, 2ª seção, 15 mar. 1977, p.4.
- 15 - VASCONCELOS, Sylvio de. Entre Orfeu Negro e Xica da Silva. *Estado de Minas*, 2ª seção, 15 mar. 1977, p.1.
- 16 - XICA da Silva: a fantástica escrava que se tornou a rainha dos diamantes. *Estado de Minas*, 2ª seção, 16 mar. 1977, p.4.
- 17 - XICA da Silva: a fantástica escrava que se tornou a rainha dos diamantes. *Estado de Minas*, 2ª seção, 17 mar. 1977, p.4.
- 19 - XICA da Silva: a fantástica escrava que se tornou a rainha dos diamantes. *Estado de Minas*, 2ª seção, 19 mar. 1977, p.4.
- 19 - XICA da Silva. *Diário da Tarde*, 19 mar. 1977, p.6.
- 20 - XICA da Silva: a fantástica escrava que se tornou a rainha dos diamantes. *Estado de Minas*, 2ª seção, 20 mar. 1977, p.4.
- 21 - XICA da Silva. *Diário da Tarde*, 21 mar. 1977, p.19.
- 22 - COUTINHO, Mário Alves. Glória feita de sangue. *Estado de Minas*, 2ª Seção, 22 mar. 1977, p.4.
- 23 - FONSECA, Geraldo. Xica da Silva e a nossa história. *Estado de Minas*, 2ª Seção, 23 mar. 1977, p.4.
- 23 - XICA da Silva: a fantástica escrava que se tornou a rainha dos diamantes. *Estado de Minas*, 2ª seção, 23 mar. 1977, p.4.
- 24 - EM CARTAZ. *Estado de Minas*, 2ª Seção, 24 mar. 1977.
- 27 - XICA da Silva: a fantástica escrava que se tornou a rainha dos diamantes. *Estado de Minas*, Caderno Feminino, 27 de mar. 1977, p.6.

28 - XICA da Silva. *Diário da Tarde*, 28 mar. 1977, p.19.

31 - XICA da Silva: a fantástica escrava que se tornou a rainha dos diamantes. *Estado de Minas*, 2ª Seção, 31 mar. 1977, p.4.

Abril

28 - FERREIRA, Jairo. Pornô não em nível: a culpa é de Cannes? *Folha de São Paulo*, 28 abr. 1977.

Junho

10 - FASSONI, Orlando I. A pedidos, volta Xica da Silva. *Folha de São Paulo*, 10 jun. 1977.

1978

Março

07 - A VITÓRIA brasileira no festival de Berlim. *Folha de São Paulo*, 7 mar. 1978, p. 37.

Maio

04 - BRASILEIROS em Cannes, mas fora do festival. *O Estado de São Paulo*, 4 maio 1978, p. 21.

28 - LEAL, Zélia Dambrowski. Com 13 filmes em Cannes, o Brasil não impõe sua imagem. *O Estado de São Paulo*, 28 de maio 1978, p. 27.

Junho

28 - ANÚNCIO Embrafilme inscrição festival de San Sebastian. *Jornal do Brasil*, 28 de jun. 1978.

Julho

21 - CACÁ Diegues denuncia em Paris a pressão do governo. *Folha de São Paulo*, 21 de jul. 1978.

31 - CACÁ Diegues: por um cinema popular sem ideologias. *O Estado de São Paulo*, 31 de jul. 1978.

Agosto

02 - XICA, de Cacá, em Paris. *Folha de São Paulo*, 2 de ago. 1978.

03 - XICA da Silva ganha críticas elogiosas nos jornais de Paris. *O Estado de São Paulo*, 3 de ago. 1978.

10 - CACÁ Degues, um exótico em Paris. *Folha de São Paulo*, 10 de ago. 1978.

31 - VARTUCK, Pola. Cacá Diegues contra a censura das *patrulhas ideológicas*. *Jornal da Tarde*, 31ago. 1978, p.16-18.

Setembro

03 - DIEGUES, Cacá. Intelectual não é o dono do saber: alguma coisa acontece no meu coração. *Folha de São Paulo*, 3 set. 1978, p. 7-10.

03 - VARTUCK, Pola. Cacá Diegues e o cinema brasileiro: uma denúncia das *patrulhas ideológicas*. *Jornal do Brasil*, 3 set. 1978.

04 - AS *PATRULHAS ideológicas* inibindo a democratização. *Jornal da Tarde*, 4 set. 1978.

10 - O CINEMA em transe depois da entrevista do diretor. *O Estado de São Paulo*, 10 set. 1978, p. 26.

10 - VARTUCK, Pola. Cacá Diegues: por um cinema popular, sem ideologias. *O Estado de São Paulo*, 10 de set. 1978, p. 27.

15 - BLANCO, Armindo. Na cama com Xica da Silva, *O Pasquim*, ano X, n. 481, 15 set. 1978.

15 - VENTURA, Flávio Pinto. Quem são os patrulheiros? *O Pasquim*. ano, n. 481, 15 set. 1978.

19 - ANDRADE, Joaquim Pedro. Roupa suja se lava em casa. *Folha de São Paulo*, 19 set. 1978.

20 - AUGUSTO, Sergio. O festival maniqueísta que assola o país. *Isto É*, 20 set. 1978, p. 44-46.

20 - GLAUBER se defende. *Folha de São Paulo*, 20 set. 1978.

21 - BERNADETT, Jean Claude. A festa de um público não é a festa de um povo. *Última hora*, 21 set. 1978, p.16.

Outubro

11- BRANDÃO, Nirlando. Quem patrulha quem. *Isto É*, 11 out. 1978, p. 48-52.

21 - ANÚNCIO Embrafilme inscrição festival de Berlim. *Jornal da Tarde*, 21 out. 1978, p. 26.

1979

Janeiro

LOURENÇO, Marizilda. Cinema nacional como sobreviver sem mercado. *Íris*, jan./fev. 1979, p.112.

10 - NOSSO cinema: custos e lucros. *Folha da Tarde (SP)*, 10 jan. 1979, p.24.

Março

03 - PEREIRA, Edmar. Do êxtase da Xica ao desastre dos Guararapes. *Jornal da Tarde*, 3 mar. 1979, p. 15.

Maio

16 - DIEGUES, Cacá. O prazer de pensar. *Revista Veja*, 16 maio 1979, p.130.

18 - A EMBRAFILME vai gastar milhões com filmes educativos. *Jornal da Tarde*, 18 maio 1979.

22 - REALI JUNIOR. Cannes: duas mostras paralelas, as atrações de ontem do festival. *Jornal da Tarde*, 22 maio 1979.

22 - BRASILEIROS no mercado internacional. *O Estado de São Paulo*, 22 maio 1979, p. 13.

Agosto

25 - EMBRAFILME muda critérios para seleção de projetos. *Folha de São Paulo*, 25 ago. 1979.

1980

Maio

09 - O CINEMA de todo mundo em Cannes / Brasil presente com dois filmes. *O Estado de São Paulo*, 9 maio 1980.

1982

Setembro

17 - XICA em Nueva York. *Heraldo del cine*, 17 set. 1982.

1984

Maio

PROGRAMAÇÃO de Filmes em Paris. *Pariscope*, mar./abr./maio 1984.

1996

Maio

21 - REALISMO. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 21 maio 1996.

Junho

28 - OS DESTAQUES da programação cultural. *O Estado de São Paulo*, 28 jun. 1996, p.D2.

28 - XICA da Silva constrói discurso sobre o poder. *Folha de São Paulo*, 28 jun. 1996, p. 3-4.

Agosto

23 - MERTEN, Luís Carlos. Xica da Silva volta para seduzir. *O Estado de São Paulo*, Caderno 2, 23 ago. 1996, p. D17.

Setembro

15 - CASTRO, Daniel. Avancini ressuscita Xica da Silva em versão politicamente correta. *Folha de São Paulo*, TV folha, 15 set. 1996, p.3-5.

29 - O CINEMA nacional em alta. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 29 set. 1996, p.10.

1997

Setembro

17 - VENTRE livre: Xica da Silva repassa a vida de escrava mitológica. *Isto É*. 17 set. 1997, p.138.

2001

Outubro

01 - XICA da Silva: história com bom humor. *O Estado de São Paulo*, Caderno 2, 1 out. 2001, p. 4.

01 - PROGRAMAÇÃO. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 1 out. 2001, p.4.

16 - *Isto É Gente*, São Paulo, Editora Três, 16 abr. 2001.

2002

Novembro

15 - XICA da Silva de Cacá. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 15 nov. 2002, p.4.

Dezembro

27 - BRASIL, Ubiratan. Morre o ator e produtor Altair Lima. *O Estado de São Paulo*, Caderno Dois, 27 dez. 2002, p.8.

2003

Fevereiro

26 - *O Estado de São Paulo*, Caderno Dois, 26 fev. 2003, p. 8.

Março

13 - MERTEN, Luís Carlos. Beleza e talento de Zezé Motta. *O Estado de São Paulo*, Caderno Dois, 13 mar. 2003, p. 8.

Abril

19 - CAETANO, Maria do Rosário. A volta de Jarbas Barbosa. *O Estado de São Paulo*, Caderno Dois, 19 abr. 2003, p. 6.

2007**Março**

3 – *Estado de Minas*, 3 mar. 2007.

2008**Abril**

DIEGUES, Cacá. Xica da Silva. *Revista de Cinema*. v.8, n. 85. p.45-49. abr. 2008, p.4.

ZIMMARO, Marina. Mulher de Raça: Zezé Motta, *Raça Brasil*, n.126, 2008, edição online. Disponível em:

<<http://racabrasil.uol.com.br/Edicoes/126/artigo14196-1.asp>> Acesso em: 13 dez. 2013.

2010**Abril**

ENTREVISTA com Xica da Silva. *Revista de Direitos Humanos*, Brasília, abr. 2010, p.45-49.

Sites

Ancine: www.ancine.gov.br/

Animare ONG: http://animare.org.br/blog/?page_id=86

Biblioteca Universitária UFMG: www.ufmg.br/biblioteca/

Biblioteca Universitária USP: www.usp.br/sibi/

BLG Entretenimento: blgentretenimento.com.br/cacadieques

Carlos Diegues: www.carlosdiegues.com.br

Centro de Pesquisa e Documentação Fundação Getúlio Vargas: cpdoc.fgv.br

Cinemateca Brasileira: www.cinemateca.gov.br

Congresso Nacional/Senado: <http://legis.senado.gov.br/legislacao>

Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira: www.dicionariompb.com.br

Discoteca Pública: discotecapublica.blogspot.com.br/

Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro: www.ihgb.org.br

Instituto Itaú Cultural: www.itaucultural.org.br

Instituto Luce Cinecittá: www.archivioluce.com/archivio/

Instituto Yara Tupinambá: www.yaratupynamba.org.br/

Joao Felício dos Santos: www.joaofeliciodossantos.com.br/home.html

JusBrasil: www.jusbrasil.com.br

Marcial Ávila: www.marcialavila.com.br/pinturas.html

Memória Cinema Brasileiro: www.memoriacinebr.com.br

Ministério da Educação e Cultura: portal.mec.gov.br/

Mnemocine: www.mnemocine.com.br/

Soleis: www.soleis.adv.br/

Spirito Santo: spiritosanto.wordpress.com

Universidade Estadual de Campinas:
www.unicamp.br/~boaventu/page20.htm

Yara Tupinambá: <http://yaratupynamba.com.br>

Youtube: <http://www.youtube.com>

FILMES CITADOS

- A COR PÚRPURA. SPILBERG, Steven. Warner Bros. 1985, 154 min. (EUA)
- CINCO VEZES FAVELA. ANDRADE, Joaquim Pedro; *et.al.* Centro Popular de Cultura. 1962, 99 min.
- COMO ERA GOSTOSO MEU FRANCÊS. SANTOS, Nelson Pereira dos. Condor Filmes. 1971, 79 min.
- COMPASSO DE ESPERA. FILHO, Antunes. Embrasilme. 1973, 98 min.
- EASY RIDER. HOOPER, Dennis. Columbia Pictures. 1969, 94 min.
- ELES NÃO USAM *BLACK TIE*. HIRZSMAN, Leon. Embrasilme. 1981, 123 min.
- GANGA ZUMBA. DIEGUES, Cacá. Copacabana Filmes/Embrasilme. 1964, 120 min.
- INDEPENDÊNCIA OU MORTE. COIMBRA, Carlos. Embrasilme, 1972, 108 min.
- INOCÊNCIA. LIMA JÚNIOR, Walter. Embrasilme. 1983, 118 min.
- IRACEMA: uma transa amazônica. BODANSCKY, Jorge. StopFilm. 1974, 90 min.
- JESUS CRISTO SUPERSTAR. JEWISON, Norman. Universal, 1973, 108 min. (EUA)
- MARIA ANTONIETA. COPPOLA, Sofia. Columbia Pictures, 2006, 127 min. (EUA)
- MARIGHELLA. GRISPUM, Isa Ferraz. Downtown Filmes. 2012, 100 min.
- MARIGHELLA: retrato falado do guerrilheiro. TENDLER, Sílvio. Caliban Filmes. 2001, 56 min.
- MULHER ÍNDIA. BANDEIRA, Eliane. Montevideo. 1985, 35 min.
- O CANTOR DE JAZZ. CROSLAND, Alan. Warner Bros. 1927, 89 min.
- O GRANDE DITADOR. CHAPLIN, Charles. United Artist. 1940, 124 min. (EUA)
- O NASCIMENTO DE UMA NAÇÃO. GRIFFITH, David. Epoch Producing Co. 1915, 133 min. (EUA)
- O OVO DA SERPENTE. BERGMAN, Ingmar. Paramount, 1977, 120 min. (Alemanha/EUA)

O TRIFUNFO DA VONTADE. RIEFENSTHAL, Leni. Universum Film AG. 1936, 114 min. (Alemanha)

OS HERDEIROS. DIEGUES, Cacá. Ipanema Filmes/Embrafilme. 1969, 95 min.

OS INCONFIDENTES. ANDRADE, Joaquim Pedro. Filmes do Serro/Embrafilme. Embrafilme. 1972, 82 min.

PRÁ FRENTE BRASIL. FARIAS, Roberto. Embrafilme. 1982, 110 min.

QUILOMBO DOS PALMARES. DIEGUES, Cacá. Embrafilme. 1984, 127 min.

SHOULDER ARMS. CHAPLIN, Charles. First Nacional Pictures. 1918, 46 min. (EUA)

TEMPOS MODERNOS. CHAPLIN, Charles. United Arstist. 1936, 87 min.

WALTER.DOC – o tempo é sempre presente. FOMAGGINI, Elizabeth. 4Ventos. 2009, 58 min.

ZUMBI DOS PALMARES. WELTMAN, Moysés, 1977.

REFERÊNCIAS

- ABRASH, Barbara; WALKOWITZ, Daniel J. Sub/versions of history: a meditation of a film and historical, narrative. *History Workshop Journal*, 38, 1994. Disponível em: hwj.oxfordjournals.org.
- ABREU, João Capistrano de. *Capítulos de história colonial*. 7.ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Publifolha, 2000.
- ABREU, Nuno César. Pornochanchada. In.: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. (Orgs). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. 2.ed. São Paulo: Ed. SENAC, 2004.
- ALBIERI, Sara. História pública e consciência histórica. In.: ALMEIDA, Juniele Rabêlo de; ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira (Org). *Introdução à história pública*. São Paulo: Letra e voz, 2011.
- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *O trato dos viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul Séculos XVI e XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- ALMEIDA FILHO, Hamilton. *A sangue-quente: a morte do jornalista Vladimir Herzog*. São Paulo: Alfa-Omega, 1978.
- ALMEIDA, Cláudio Aguiar. *O cinema como “agitador de almas”*. São Paulo: Annablume, 1999.
- ALMEIDA, Juniele Rabêlo de; ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira (Org). *Introdução à história pública*. São Paulo: Letra e voz, 2011.
- ALMEIDA, Mônica Piccolo. *Reformas neoliberais no Brasil: a privatização nos governos Collor e Fernando Henrique Cardoso*. 2010. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.
- ALMEIDA, Roberto Wagner de. *Entre a cruz e a espada: a saga do valente e devasso Padre Rolim*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ALVES FILHO, Aluizio. Prelúdio às mídias globais. *Revista ALCEU*, v. 13, n.26, Rio de Janeiro: PUC, jan./jun., 2013, p.154-175.
- ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e oposição no Brasil: 1964-1984*. Bauru: EDUSC, 2005.

AMÂNCIO, Tunico. *Artes e Manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)*. Niterói: EdUFF, 2000.

AMARAL, Aracy. *Blaise Cendrars no Brasil e os Modernistas*. São Paulo: Editora 34, 1997.

AMORIM, Celso. *Por uma questão de liberdade: ensaios sobre cinema e política*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

AMORMINO, Luciana. Narrar experiências: a relação entre as narrativas orais e a memória de Pontinha. *XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Santos: Intercom, 2007.

ANASTASIA, Carla M. J. *Vassalos rebeldes: violência coletiva nas Minas na primeira metade do século XVIII*. Belo Horizonte: c/Arte, 1998.

AQUINO, Maria Aparecida. *Censura, imprensa, Estado autoritário (1968-1978): o exercício cotidiano da dominação e da resistência - O Estado de São Paulo e O Movimento*. São Paulo: EDUSC, 1998.

AQUINO, Maria Aparecida. *No coração das trevas: o DEOPS/SP visto por dentro*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001.

ARINOS, Afonso. *Histórias e paisagens*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1921.

ARINOS, Afonso. *O contratador de diamantes*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1973.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. São Paulo, Papyrus, 1993.

AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. 3.ed. Campinas: Papyrus, 2004;

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. 2.ed. Lisboa: Texto & Grafia, 2004.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Rio de Janeiro: Papyrus, 2003.

AUTOS de devassa da Inconfidência Mineira. Brasília: Câmara dos Deputados; Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1976.

AVELAR, Alexandre. Figurações da escrita biográfica. *Revista ArtCultura*. Uberlândia, v.13, n. 22, p. 137-155, jan./jun., 2011.

ÁVILA, Affonso. Barroco: *Minas Gerais Monumentos Históricos e Artísticos: o circuito dos diamantes*. 2.ed. Belo Horizonte Fundação João Pinheiro, 1995.

AYALA, Walmir. *Chico rei; A salamanca do jarau*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

BACZKO, Bronislaw. Imaginação Social. In: *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda; Ed. Portuguesa, 1985, v.5: Antropos-Homem.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura na Idade Média e no Renascimento – o Contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BANDEIRA DE MELLO, Ciro Flávio. A noiva do trabalho: Uma capital para a República. In.: DUTRA, Eliana. *BH: Horizontes Históricos*. Belo Horizonte: Com Arte, 1996.

BANDEIRA, Júlio; LAGO, Pedro Correa. *Debret e o Brasil: obra completa*. Rio de Janeiro: Capivara, 2007.

BANDEIRA, Manuel. *Guia de Ouro Preto*. 4.ed. São Paulo: Ediouro, s/d.

BARBOSA, Daniel. *O mito modernista*. 2004. Tese (Doutorado em História). Departamento de História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, Campinas. Disponível em: <<http://cutter.unicamp.br/document/?code=000317381>> Acesso em: 15 set. 2012.

BARBOSA, Livia Neves de Holanda. *O jeitinho brasileiro: a arte de ser mais igual que os outros*. 2.ed. Rio de Janeiro: 1992.

BARROS, José D'Assumpção. Paul Ricoeur e a narrativa histórica. *História, imagem e narrativa*. 12, abr. 2011, pp.1-26. Disponível em: <<http://www.historiaimagem.com.br/edicao12abril2011/paulricoeur.pdf>> Acesso em: 30 nov. 2012.

BASTIDE, Roger. *As religiões africanas no Brasil: contribuição a uma sociologia das interpenetrações de civilizações*. São Paulo: Pioneira: EDUSP, 1971.

BATISTA, Rosane Pires. *Cinema: a sociabilidade na metrópole*. 2003. Dissertação (mestrado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas FFLCH/USP, São Paulo, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. *Tempos líquidos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

BAUMAN, Zygmunt; *Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

BAZIN, Andre. *Charlie Chaplin*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

BERLINCK, Manoel Tosta. *O Centro Popular de Cultura da UNE*. Campinas: Papirus, 1984.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. 3.ed. São Paulo: Annablume, 1995.

BERNARDET, Jean-Claude. *Piranha no mar de rosas*. São Paulo: Nobel, 1982.

BERNARDET, Jean-Claude; RAMOS, Alcides F. *Cinema e História do Brasil*. São Paulo: Contexto, 1994.

BICALHO, Maria Fernanda Baptista; SOUZA, Laura de Mello e; FURTADO, Júnia Ferreira. (Orgs). *O governo dos povos*. São Paulo: Alameda, 2009.

BILHARINHO, Guido. *O cinema brasileiro nos anos 80*. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura, 2002.

BITTENCOURT, Circe Maria Fernandes. (Org). *O saber histórico na sala de aula*. 7.ed. São Paulo: Contexto, 2002.

BITTENCOURT, Circe Maria Fernandes. *Ensino de história: fundamentos e métodos*. 3.ed. São Paulo: Cortez, 2009.

BITTENCOURT, Circe Maria Fernandes. *Livro didático e conhecimento histórico: uma história do saber escolar*. 1993. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

BITTENCOURT, Circe Maria Fernandes. Livros didáticos entre textos e imagens. In.: BITTENCOURT, Circe Maria Fernandes. (Org). *O saber histórico na sala de aula*. 7.ed. São Paulo: Contexto, 2002.

BOMENY, Helena Maria Bousquet; *et.al.* *Tempos de Capanema*. São Paulo: EDUSP, 1984.

BOMENY, Helena. *Os Guardiões da Razão: Modernistas Mineiros*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1994

BOMFIM, Manoel. *O Brasil nação: realidade da soberania brasileira*. 2.ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

BORGES, Célia Maia. *Escravos e libertos nas irmandades do Rosário: devoção e solidariedade em Minas Gerais (séculos XVIII e XIX)*. Juiz de Fora: Editor UFJF, 2005.

BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem: histórias do Clube da Esquina*. 7.ed. São Paulo: Geração Editorial, 2011.

BOSCHI, Caio Cesar. *Os leigos e o poder: irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais*. São Paulo: Ática, 1986.

BOXER, Charles R. *A idade de ouro do Brasil*. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

BRAGA, Ataídes. *et.al. O fim das coisas: salas de cinema de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: SMC/PBH, 1996.

BUCCI, Eugênio. *Sobre ética e imprensa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BUORO, Anamélia Bueno. *O Olhar em Construção: uma experiência de ensino e aprendizagem da arte na escola*. São Paulo, Cortez, 1998.

CALLADO, Antônio. *A revolta da cachaça: teatro negro* (Pedro Mico, O tesouro de Chica da Silva, Uma rede para Iemanjá). Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1983.

CAMARERO, Glória; HERAS, Beatriz de las; CRUZ, Vanessa de. (Orgs). *Una ventana indiscreta: la historia desde el cine*. Madrid: Ediciones JC, 2008.

CAMARGO, Pablo Matos; SANTOS, Maria Elisabete Gontijo dos. *Comunidades quilombolas de Minas Gerais no Século XXI: história e resistência*. Belo Horizonte: Autêntica: CEDEFES, 2008.

CAMBI, Franco. *História da Pedagogia*. São Paulo: Unesp, 1999.

CAMPELO, Taís. Jonathas Serrano, narrativas sobre cinema. In.: *Especiaria*, Ilhéus, v. 10, p. 57-76, 2008.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. *Multidões em cena: propaganda política no varguismo e peronismo*. Papirus: Campinas, 1998.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. Propaganda política e controle dos meios de comunicação. In.: PANDOLFI, Dulce. *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: FGV, 1999.

CARDOSO, Oldimar. Concepções sobre função social da História em revistas de divulgação científica. *Anais ANPUH – XXV Simpósio Nacional de História*, Fortaleza, 2009.

CARNEIRO, Edison. *O Quilombo dos Palmares*. 2.ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1958.

CARVALHAL, Fernanda Caroline de Almeida. *Luz, câmera, educação! O Instituto Nacional de Cinema Educativo e a formação da cultura áudio-imagética escolar*. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Estácio de Sá. Rio de Janeiro, Universidade Estácio de Sá, 2008.

CATELLI, Rosana Elisa. *Dos naturais ao documentário: cine educativo nos anos 20-30*. 2007. Tese (Doutorado em Multimeios), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

CHALHOUB, Sidney. *Visões da liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na corte*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2011.

CHALLOUB, Sidney; FONTES, Paulo. História Social do Trabalho, História Pública. *Perseu*, São Paulo: Perseu Abramo, n.4, ano 3, p.219-228, 2009.

CHARTIER, Roger. *A história cultural entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.

CHARTIER, Roger. Cultura Popular: revisitando um conceito historiográfico. *Revista de Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, p.179-192, 1995.

CHIAPPINI, Ligia. Leveza e humor na encenação da catástrofe. *Signótica*, v. 16, n. 1, p. 81-95, jan./jun. 2004.

CONTIER, Arnaldo D., Música e História. *Revista de História*, n.119, São Paulo: Humanitas, jul./dez., 1985-1988.

CORDEIRO, Janaína Martins. *Lembrar o passado, festejar o presente: as comemorações do Sesquicentenário da Independência entre consenso e consentimento (1972)*. 2012. Tese. (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia (ICHF), Universidade Federal Fluminense, Niterói.

COSTA, Emilia Viotti da. *Da senzala a colônia*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1966.

COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro cinema. In.: MASCARELLO, Fernando. (Org.) *História do cinema mundial*. 3.ed. Campinas: Papirus, 2008.

CUNHA, João Manoel dos Santos. Avant-garde, literatura e cinema. In.: *Revista O Olho da História*, Salvador, ano 10, n.6, jul.2004, p.24-32.

CUNHA, Maria de Fátima da; XAVIER, Erica da Silva. Entre a indústria editorial, a academia e o estado: o livro didático de história em questão. *Cadernos do CEOM*, Chapecó, Ano 25, n. 34, 2012.

D'ARAÚJO, Maria Celina; CASTRO, Celso; *et.al.* *Democracia e Forças Armadas no Cone Sul*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.

DARNTON, Robert. *Boemia literária e revolução: o submundo das letras no antigo regime*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

DAVIES, Nicholas. As camadas populares nos livros de História do Brasil. In: PINSKY, Jaime. (Org). *O Ensino de História e a criação do fato*. São Paulo: Contexto, 2009.

DAVIS, Natalie Zemon. *Culturas do povo: sociedade e cultura no início da França moderna: oito ensaios*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

DAVIS, Natalie Zemon. *Slaves on screen: film and historical visions*. Cambridge: Harvard University Press, 2000.

DEBRET, Jean Baptiste; BANDEIRA, Júlio; LAGO, Pedro Corrêa do; CARVALHO, Jose Murilo de. *Debret e o Brasil: obra completa, 1816-1831*. 3.ed. Rio de Janeiro: Capivara, 2009.

DIEGUES, Carlos. *Cinema brasileiro: ideias e imagens*. Porto Alegre: Ed. da Universidade UFRGS, 1988.

DIEGUES, Carlos. *Cinema brasileiro: ideias e imagens*. Porto Alegre: Ed. da Universidade UFRGS, 1988.

DIEGUES, Carlos. Um olhar de alta definição. *Cinemais*, n.35, p.49-80, jul./set. 2003.

DIEGUES, Carlos; CAMARGO, Maria Sílvia. *O que é ser diretor de cinema*: Cacá Diegues. Rio de Janeiro: Record, 2004.

DIEGUES, Carlos; OROZ, Sílvia. *Os filmes que não filmei*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

DIENER, Pablo. O catálogo fundamentado da obra de J.M.Rugendas e algumas ideias para a interpretação de seus trabalhos sobre o Brasil. *Revista USP*, São Paulo, n.30, p.46-57, jun./ago. 1996.

DUARTE, Rosália. *Cinema e Educação*. 3.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

DUTRA, Eliana. *O Ardil Totalitário: Imaginário Político no Brasil dos Anos 30*. Belo Horizonte: Ed. UFMG/UFRJ, 1997.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

EISENSTEIN, Sergei. *Reflexões de um cineasta*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1969.

EISENSTEIN, Sergei; BLEIMANN, Michael; KOZINTSEV, Grigori. (Orgs). *El arte de Charles Chaplin*. Buenos Aires: Ediciones Losange, 1956.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FAVARETTO, Celso F. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo, Kairós, 1979.

FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. *O Brasil republicano: o tempo da ditadura - regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

FERREIRA, Jorge; SOARES, Mariza de C. (orgs.) *A história vai ao cinema: vinte filmes brasileiro comentados por historiadores*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

FERREIRA, Rodrigo de Almeida. Cinema, educação e história pública: dimensões do filme Xica da Silva. In.: ALMEIDA, Juniele Rabêlo de; ROVAL, Marta Gouveia de Oliveira (Org). *Introdução à história pública*. São Paulo: Letra e voz, 2011.

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

FERRO, Marc. *Cinema e história*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

FICO, Carlos. *Como eles agiam*. Os subterrâneos da ditadura militar – espionagem e polícia política. Rio de Janeiro: Record, 2001.

FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV, 1997.

FIGUEIREDO, Luciano Raposo de Almeida. *Rebeliões no Brasil Colônia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

FLÓRIDO, Lúcia. Agripa Vasconcelos e a biografia: uma questão de gênero. *Revista Discente do CELL*, n. 0, 1º sem., Ouro Preto, 2010. Disponível em:

<<http://www.ichs.ufop.br/cell/cell/index.php/cell/article/view/7>> Acesso em: 24 set. 2013.

FONSECA JÚNIOR, Wilson Corrêa da. *Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação*. 2.ed. São Paulo: Atlas, 2008.

FONSECA, Mariana Bracks. Nzinga Mbandi e as guerras de resistência em Angola no século XVII. 2012. Dissertação (Mestrado em História) –

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

FONSECA, Selva Guimarães. *Caminhos da historia ensinada*. 10.ed. Campinas: Papirus, 2008.

FONSECA, Thais Nívia de Lima e. *Da infâmia ao altar da pátria: memória e representações da Inconfidência Mineira e de Tiradentes*. 2001. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

FONSECA, Thais Nívia de Lima e. *História & ensino de história*. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

FONSECA, Thais Nívia de Lima e. História da Educação e História Cultural. In: VEIGA, Cynthia Greive; FONSECA, Thaís Nívia de Lima e. (Org). *História e Historiografia da Educação no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

FONSECA, Thais Nívia de Lima e. Mídias e divulgação do conhecimento histórico. *Aedos*, Porto Alegre, vol.4, n.11, p.129-140, set. 2012.

FONSECA, Thaís Nívia de Lima e. Ver para compreender: arte, livro didático e história da nação. In.: FONSECA, Thais Nívia de Lima e; SIMAN, Lana Mara de Castro. (orgs). *Inaugurando a História e construindo a nação: discursos e imagens no ensino de História*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

FONSECA, Vitória Azevedo da. *História imaginada e cinema: análise de Carlota Joaquina: a princesa do Brazil e Independência ou Morte*. 2002. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

FORMAGGINI, Beth; MATTOS, Carlos Alberto. (Orgs). *Inocência e delírio: o cinema de Walter Lima Jr*. Rio de Janeiro: CCBB, 2000.

FRAGOSO, João; GOUVÊA, Maria de Fátima. (Org). *O antigo regime nos trópicos: a dinâmica imperial portuguesa (séculos XVI-XVIII)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

FRANÇA, Jean Marcel Carvalho; FERREIRA, Ricardo Alexandre. *Três vezes Zumbi: a construção de um herói brasileiro*. São Paulo: Três Estrelas, 2012.

FREITAS, Ênio Tadeu. *História e cinema na sala de aula*. 2011. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo.

FREITAS, Marcos Cezar de. (Org). *Historiografia brasileira em perspectiva*. 5.ed. São Paulo: Contexto, 2003.

FREYRE, Gilberto. *Casa grande e senzala*. 51.ed. São Paulo: Global, 2006.

FRIESEN, Joe. Canadá: a people's story as journalist history. *History Workshop Journal, Oxford*, n.56, p.184-203, 2003, p.196. Disponível em: <<http://hwj.oxfordjournals.org/>> Acesso em: 6 fev. 2011.

FRISCH, Michael. *A shared authority: essays on the craft and meaning of oral and public history*. Albany: State University of New York. 1990.

FURTADO, João Pinto. *O manto de Penélope: história, mito e memória da Inconfidência Mineira de 1788-9*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2002.

FURTADO, Júnia Ferreira. (Org). *Diálogos oceânicos: Minas Gerais e as novas abordagens para uma história do Império Ultramarino Português*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

FURTADO, Júnia Ferreira. *Chica da Silva e o contratador dos diamantes: o outro lado do mito*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

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

GASPARELLO, Arlete Medeiros. *Construtores de identidade: pedagogia da nação nos livros didáticos da escola secundária brasileira*. São Paulo: Iglu, 2004.

GATTI JÚNIOR, Décio. *A escrita escolar da História: livro didático ensino no Brasil (1970-1990)*. São Paulo: Edusc, 2004.

GATTI, André Piero. *Embrafilme e o cinema brasileiro*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007.

GAUDREAULT, André; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Brasília : Ed. UNB, 2009.

GENOVESE, Eugene D. *Da rebelião a revolução*. São Paulo: Global, 1983.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GOHN, Maria da Glória Marcondes. A educação não-formal e a relação escola-comunidade. *Eccos: revista científica*, São Paulo, v. 6, n. 2, p 39-65, dez. 2004.

GOHN, Maria da Glória. *Educação não-formal e cultura política*. 3.ed. São Paulo: Cortez, 2005.

GÓIS, Carlos. *Histórias da terra mineira*. 13.ed. Belo Horizonte: Paulo de Azevedo, 1942.

GOMES, Ângela de Castro. *História e historiadores: a política cultural do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

GONÇALVES, Renata de Sá. Cronistas, folcloristas e os ranchos carnavalescos: perspectivas sobre a cultura popular. *Revista Estudos Históricos*, n.32, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, p. 89-105, 2003.

GOENDER, Jacob. *O escravismo colonial*. São Paulo: Ática, 1978.

GOUVEIA, Maurílio de. *Historia da escravidão*. Rio de Janeiro: Tupy, 1955.

GRINBERG, Keila. *Liberata, a lei da ambiguidade: As ações de liberdade da Corte de Apelação do Rio de Janeiro no século XIX*. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1994.

GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. 12. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GUIMARÃES, Carlos Magno. *A negação da ordem escravista: quilombos em Minas Gerais no séc. XVIII*. 1983. Dissertação (mestrado em Ciência Política) - Universidade Federal de Minas Gerais, Departamento de Ciência Política, Belo Horizonte.

GUNNING, Tom. Early american film. In.: HILL, J.; GIBSON, P.C. *The Oxford guide to film studies*. Oxford/Nova Iorque: Oxford University Press, 1998.

GUNNING, Tom. The cinema of attractions: early film, its spectator and avant-garde. In.: ELSAESSER, T. (Org). *Early cinema: space-frame-narrative*. Londres: British Film Institute, 1990.

HABERT, Angeluccia Bernardes. Chico rei: quem é rei, sempre será; Chico por ser brasileiro e negro, depende do olhar histórico. *Alceu*, v. 5, Rio de Janeiro, p. 18-29, jan./jun. 2005.

HAGEMEYER, Rafael Rosa. *História & audiovisual*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

HEFFNER, Hernani; MIRANDA, Luís Felipe; Bodansky, Jorge. In.: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. (Orgs). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. 2.ed. São Paulo: Ed. SENAC.

HERMETO, Miriam. *Canção popular brasileira e ensino de História: palavras, sons e tantos sentidos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

HESPANHA, António (coord.). *História de Portugal: O Antigo Regime*. Lisboa: Estampa, v.4, 1993.

HESPANHA, António Manuel. *Poder e instituições na Europa do antigo regime: coletânea de textos*. 2.ed. Lisboa: Fundação Gulbenkian, 1984.

HOBBS, Thomas. *Leviatã, ou, Materia, forma e poder de um estado eclesiástico e civil*. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

HOBSBAWM, Eric; TERENCE, Ranger. *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 1983.

HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde (1960-1970)*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. (Org). *História geral da civilização brasileira: a época colonial: 4. ed*. Rio de Janeiro: Difel, 1977 (Tomo 1, v. 1 e 2).

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Caminhos e fronteiras*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1957.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Monções*. 3a ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

IGLÉSIAS, Francisco. *Historiadores do Brasil: capítulos de historiografia brasileira*. São Paulo: Nova Fronteira, 2000.

JEANCOLAS, Jean-Pierre. Nascimento e desenvolvimento da sala de cinema. In.: *Revista O Olho da História*, Salvador, ano 10, n.6, p.17-19, jul.2004.

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

LAGNY, Michèle. *Cine e historia: Problemas y métodos en la investigación histórica*. Barcelona: Bosch, 1997.

LAVILLE, Christian. A guerra das narrativas: debates e ilusões em torno do Ensino de História. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v.19, n. 38, 1999, p. 125-138.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. 5.ed. Campinas: Unicamp, 2003.

LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. (Orgs). *Historia: novos problemas, novas abordagens, novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976 (3 v).

LEE, Peter. Em direção a um conceito de *literacia histórica*. In.: *Revista Educar: Dossiê Educação Histórica*, Curitiba: UFPR, 2006.

LEE, Peter. History in the classroom. In.: *How Students*. Washington: The national academies press, 2005.

LERA, José Maria Caparrós. Análisis histórico de los films de ficción. *Cuadernos Cinematográficos*, n. 10, 1996.

LERA, José Maria Caparrós. El cine como documento histórico, *Revista Anthropos*, n. 175, 1997.

LERA, José Maria Caparrós. *Guia del espectador de cine*. Madrid. Alianza, 2007.

LEVI, Giovanni. Os usos da biografia. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Org). *Usos e abusos da história oral*. 6.ed. Rio de Janeiro: FGV, 2005.

LINHARES, Maria Yedda. (Org). *História geral do Brasil*. 9.ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 1990.

LOPES, Eliane Marta Santos Teixeira. *Colonizador-colonizado: uma relação educativa no movimento da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1985.

LUCA, Tânia de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In.: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tânia de. (Org). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005.

MAIO, Marcos Chor. O Projeto Unesco e a agenda das ciências sociais no Brasil dos anos 40 e 50. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. v.14, n.41, p.141-158, 1999. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v14n41/1756.pdf>> Acesso em: 21 jan. 2013.

MANACORDA, Mario. *História da educação: da antiguidade aos nossos dias*. 12.ed. São Paulo: Cortez, 2006.

MARKUN, Paulo. *Vlado: retrato da morte de um homem e de uma época*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

MARSON, Melina Izar. *Cinema e políticas de Estado: da Embrafilme à Ancine*. São Paulo: Escrituras: Iniciativa Cultural, 2009.

MARTINS, William de Souza Nunes. As múltiplas formas de censura no cinema brasileiro: 1970–1980. *Ibero-America Global*, v.1, n.1, p.29-42, fev.2008.

MASCARELLO, Fernando. (Org.) *História do cinema mundial*. 3.ed. Campinas: Papirus, 2008.

MATTA, Roberto da. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 3.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

MATTA, Roberto da. *O que faz o Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

MATTOS, Carlos Alberto. *Jorge Bodanzky: o homem com câmera*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura - Fundação Padre Anchieta, 2006.

MATTOS, Carlos Alberto. *Walter Lima Júnior, viver cinema*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

MATTOS, Sérgio. *Mídia controlada: a história da censura no Brasil*. São Paulo: Paulus, 2005.

MATTOSO, Kátia M. de Queirós. *Ser escravo no Brasil*. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 2001.

MAUAD, Ana Maria. Fontes de memória e o conceito de escrita videográfica: a propósito da fatura do texto videográfico Milton Guran em três tempos. *Revista de História Oral*, v.1, n.13, Rio de Janeiro, p.141-151, 2010.

MAUAD, Ana Maria; DUMAS, Fernando. Fontes orais e visuais na pesquisa histórica: novos métodos e possibilidades narrativas. In: Juniele Almeida Rebelo; Marta Gouveia de Oliveira Rovai. (Org). *Introdução à História Pública*. São Paulo: Letra e Voz, 2011.

MAUÉS, Flamarion; WENDEL, Abramo Zilah. *Pela democracia, contra o arbítrio: a oposição democrática, do golpe de 1964 à campanha das Diretas Já*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.

MAXWELL, Kenneth. *A devassa da devassa: a Inconfidência Mineira - Brasil e Portugal (1750-1808)*. 5.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da Inconfidência*. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1965.

MENESES, José Newton Coelho. *História e turismo cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MIRANDA, Carlos Eduardo Albuquerque. Uma educação do olho: as imagens na sociedade urbana, industrial e de mercado. *Cadernos Cedes*, ano XXI, n. 54, p.28-40, ago. 2001.

MIRANDA, Carlos Eduardo Albuquerque; RIGOTTI, Gabriela Fiorin; *Et.al.* (Orgs). *Educação do Olhar: leituras*. São Paulo: Global, 2010.

MIRANDA, Luiz Felipe. Mendes, Nelson Teixeira. In.: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. (Orgs). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. 2.ed. São Paulo: Ed. SENAC, 2004.

MIRANDA, Sônia Regina; LUCA, Tania Regina de. O livro didático de história hoje: um panorama a partir do PNLD. *Revista Brasileira de História*, v.24, n.48, p. 123-144, 2004.

MORAES, Malú. (Org). *Perspectivas Estéticas do Cinema Brasileiro: seminário*. Brasília: Ed. Univ. de Brasília, 1986.

MORETTIN, Eduardo Victório. Cinema educativo: uma abordagem histórica. In.: *Revista Comunicação e Educação*, São Paulo, n.4, 13-19 set./dez.1995.

MORETTIN, Eduardo Victório. *Humberto Mauro, cinema, história*. São Paulo: Alameda, 2013.

MORETTIN, Eduardo Victório. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In.: MORETTIN, Eduardo Victório; SALIBA, Elias Thomé. (et.al). (Orgs). *História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007.

MORETTIN, Eduardo Victório. *Os limites de um projeto de monumentalização cinematográfica: uma análise do filme Descobrimento do Brasil (1973), de Humberto Mauro*. 2001. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes Universidade de São Paulo, São Paulo.

MORETTIN, Eduardo Victório; NAPOLITANO Marcos; KORNIS Mônica Almeida. (Orgs). *História e documentário*. Rio de Janeiro: FGV, 2012.

MOTA, Carlos Guilherme. (Org). *Brasil em perspectiva*. 15.ed. São Paulo: Difel, 1985.

MOURA, Clóvis. *As injustiças de Clío: o negro na historiografia brasileira*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1990.

MOURA, Clóvis. *Os quilombos e a rebelião negra*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

MOURA, Roberto. *Carnaval: da Redentora à Praça do Apocalipse*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: Identidade Nacional versus Identidade Negra*. Petrópolis: Vozes, 1999.

MUNANGA, Kabengele; GOMES, Nilma Lino. (Orgs). *Para entender o negro no Brasil de hoje*. São Paulo: Global, 2007.

NAPOLITANO, Marcos. *Como usar o cinema na sala de aula*. 4.ed. São Paulo: Contexto, 2008.

NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: a história depois do papel. In.: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tânia de. (Orgs). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005.

NAPOLITANO, Marcos. *História e música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. O caso das “patrulhas ideológicas” na cena cultural brasileira do final dos anos 1970. In: MARTINS FILHO, João Roberto. (Org). *O golpe de 64 e o regime militar: novas perspectivas*. São Carlos: EDUFSCAR, 2006.

NAPOLITANO, Marcos. O golpe de 1964 e o regime militar brasileiro: apontamentos para uma revisão historiográfica. *Revista Contemporânea História y problemas del siglo XX*. v.2, ano 2, 2011.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. 2. ed. Campinas: Papirus, 2005.

NOGUEIRA, Luís. *Manuais de Cinema II: Géneros Cinematográficos*. Covilhã: Livros Labcom, 2010.

NORIEGA, José Luiz Sánchez. De la “película histórica” al cine de la memória. In.: CAMARERO, Gloria; HERAS, Beatriz de las; CRUZ, Vanessa de. (Orgs). *Una ventana indiscreta: la historia desde del cine*. Madrid: Ediciones JC, 2008.

NÓVOA, Jorge. Apologia da relação Cinema-História (20 anos depois). In: BARROS, José D'Assunção; NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni. (Orgs). *Cinema-História: Ensaio sobre a Relação entre Cinema e História*. Rio de Janeiro: LESC, 2007.

NÓVOA, Jorge; et.al. (Org). *Cinematógrafo: um olhar sobre a História*. Salvador, EDUFBA; São Paulo: Unesp, 2009.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *A questão nacional na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Sinais da modernidade na era Vargas: vida literária, cinema e rádio. In.: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. (Orgs). *O Brasil republicano: o tempo do nacional-estatismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

OROZ, Sílvia. Diegues, Cacá. In.: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. (Orgs). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Ed. SENAC, 2004.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PAIVA, Eduardo França. *Escravos e libertos nas Minas Gerais do século XVIII: estratégias de resistência através dos testamentos*. 2.ed. São Paulo: Annablume, 1995.

PAIVA, Eduardo França. *História e Imagens*. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

PEIXOTO, Ana Maria C. *Educação e Estado Novo em Minas Gerais*. Bragança Paulista, SP: EDUSP, 2003.

PEREIRA, Deborah Duprat de Britto. As populações remanescentes de quilombos: direitos do passado ou garantia para o futuro? In.: *Anais Seminário Internacional – As Minorias e o Direito*. Cadernos do CEJ, Brasília, v.24, p.228-249, 2003.

PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tânia de. (Orgs). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005.

PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tânia de. (Orgs). *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2011.

PINSKY, Jaime. (Org). *O Ensino de História e a criação do fato*. São Paulo: Contexto, 2009.

PINTO, Leonor Souza. O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil 1964/1988. In: CHAGAS, Claudia Maria de Freitas; et.al. (Orgs). *Classificação indicativa no Brasil: desafios e perspectivas*. Brasília: Ministério da Justiça, 2006.

POLLACK, Michel. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Revista de Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.2, n.3, p.3-15, 1989.

PRADO JUNIOR, Caio. *História econômica do Brasil*. 41.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PRADO JÚNIOR, Caio. *A formação do Brasil contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000.

RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos Fracos: cinema e história do Brasil*. Bauru: Edusc, 2002.

RAMOS, Arthur. *O negro na civilização brasileira*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1956.

RAMOS, Donald. O quilombo e o sistema escravista em Minas Gerais do século XVIII. In: REIS, João José (org). *Liberdade por um fio*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Ed. SENAC, 2004.

REIS FILHO, Daniel Aarão; RIDENTE, Marcelo; MOTTA, Rodrigo P. de Sá. (Orgs). *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)*. Bauru: EDUSC, 2004.

REIS, João José; GOMES, Flávio dos Santos. (Org). *Liberdade por um fio: história dos quilombos no Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

REIS, José Carlos. *As identidades do Brasil: de Varnhagen a FHC*. 6.ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2006.

REIS, José Carlos. *O desafio historiográfico*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2010.

REVEL, Jacques. Microanálise e construção do social. In: REVEL, Jacques (Org). *Jogos de Escalas: a experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998.

RICOUER, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2007.

RICOUER, Paul. *Tempo e Narrativa*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

ROCHA, Antônio Penalves; GONÇALVES, Antônio C. *Apontamentos: Chico Rei (v.208)*. São Paulo: FDE, 1992.

ROCHA, Antônio Penalves; PICCHIARINI, Ricardo. *Apontamentos: Xica da Silva (v.122)*. São Paulo: FDE, 1992.

RODRIGUES, André Figueiredo. *O Clero e a conjuração mineira*. São Paulo: Humanitas, 2002.

RODRIGUES, Jaime. *De costa a costa: escravos, marinheiros e intermediários do tráfico negreiro de Angola ao Rio de Janeiro (1780-1860)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

RODRIGUES, João Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. 3.ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1932.

ROLLEMBERG, Denise; QUADRAT, Samantha Viz. *A construção social dos regimes autoritários: Legitimidade, consenso e consentimento no século XX (Brasil e América Latina)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

ROSA, Allan Santos. Na fenda das Minas inconfidente. In.: SOUZA, Edileuza Penha de. (Org). *Negritude, cinema e educação: caminhos*

para a implementação da Lei 10.639/2003. Belo Horizonte: Mazza, 2007.

ROSA, Cristina Souza da. *Imagens que educam: o cinema educativo nos anos 1930-1940*. 2002. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói.

ROSA, Cristina Souza da. O cinema educativo através dos discursos de Mussolini e Vargas. In.: *Mnemocine*, Campinas, 2008. Disponível em: <<http://www.mnemocine.art.br/index.php/cinema-categoria/25-historia-no-cinema-historia-do-cinema/126-cristina-rosa>> Acesso em: 20 ago. 2013.

ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes. Os filmes na História*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

ROSENSTONE, Robert. A. Inventando la verdad histórica en la gran pantalla. In: CAMARERO, Glória; HERAS, Beatriz de las; CRUZ, Vanessa de. (Orgs). *Una ventana indiscreta: la historia desde el cine*. Madrid: Ediciones JC, 2008.

ROUSSEAU, Jean Jacques. *Emílio (ou da educação)*. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RUGENDAS, Johann Moritz. *Viagem pitoresca através do Brasil*. 8.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1979.

RUSEN, Jorn. *Razão histórica*. Brasília: UnB, 2001.

SALEM, Helena. Lima Jr, Walter; In.: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. (Orgs). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Ed. SENAC, 2004.

SALIBA, Elias Thomé. As Imagens Canônicas e a História. In.: MORETTIN, E. SALIBA, E. T. (et.al). (Orgs). *História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007.

SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SAMUEL, Raphael. History and television. *History Workshop Journal*, Oxford, pp.172-176, 1981. Disponível em: <<http://hwj.oxfordjournals.org/>>.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. Cinema e historiografia: trajetória de um objeto historiográfico (1971-2010). *História da Historiografia*, Ouro Preto, n.8, p.151-173, abr.2012.

SANTORO, Paula Freire. *A relação da sala de cinema com o espaço urbano em São Paulo: do provinciano ao cosmopolita*. 2004.

Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo.

SANTOS, João Felício dos. *Carlota Joaquina: a rainha devassa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

SANTOS, João Felício dos. *Ganga-zumba*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1967.

SANTOS, João Felício dos. *Major Calabar*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1960.

SANTOS, João Felício dos. *Xica da Silva*. 3.ed. São Paulo: José Olympio, 2007.

SANTOS, Joaquim Felício dos. *Memórias do Distrito Diamantino da comarca do Serro Frio*. 6.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1976.

SARAIVA, Leandro. Montagem soviética. In.: MASCARELLO, Fernando. (Orgs.). *História do cinema mundial*. 3.ed. Campinas: Papirus, 2008.

SCARANO, Julita. *Devoção e escravidão: a irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos pretos no Distrito Diamantino no*. 2.ed. 1978.

SCHMIDT, Benito Bisso. Grafia da vida: reflexões sobre a narrativa biográfica. *História Unisinos*, São Leopoldo, v.8, n.10, p.131-142, jul/dez, 2004.

SCHMIDT, Maria Auxiliadora; BARCA, Isabel. *Aprender historia: perspectivas da educação histórica*. Ijuí: Inijui, 2009.

SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; REIS, Letícia Vidor de Sousa. *Negras imagens: ensaios sobre cultura e escravidão no Brasil*. São Paulo: Estação Ciência: Ed. da Universidade de São Paulo, 1996.

SCHWARTZMAN, Simon. (Org). *Estado Novo, um auto-retrato* (Arquivo Gustavo Capanema). Brasília: Ed. da UnB, 1983.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-69. In: *O pai de família e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SELIGMAN, Flávia. Organização, participação e política cinematográfica brasileira nos anos 70. *UNIrevista*, São Leopoldo, v.1, n.3, jul.2006.

SERRANO, Jonathas; VENÂNCIO FILHO, Francisco. *Cinema e educação*. São Paulo: Melhoramentos, 1931.

SILVA, Ana Cristina Venâncio da. *Uma videoteca para a educação: o projeto Ceduc-vídeo, a videoteca pedagógica e as publicações sobre cinema e educação produzidas na Fundação para o Desenvolvimento da Educação - FDE entre 1988 e 1997*. 2009. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Crise da ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil, 1974-1985. In.: FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucília de Almeida Neves. *O Brasil Republicano*, vol. 4. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 2003.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. (Org). *Historia e imagem*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

SILVA, Marco Antônio. A caricatura como pensamento: a carlota de Carla. *Revista O Olho da História*, n.10, 2008, pp.1-8. Disponível em: <<http://oolhodahistoria.org/artigos/IMAGENS-caricatura-carlota-carla-marcos-silva.pdf>> Acesso em: 27 ago. 2008.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da. (Org). *Brasil: colonização e escravidão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

SILVA, Rubens Alves da. Chico Rei Congo do Brasil. In.: SILVA, Vagner Gonçalves da. (Org). *Imaginário, cotidiano e poder: memória afro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2007.

SILVA, Rubens Alves da. *Performances congadeiras e atualização das tradições "afro-brasileiras" em Minas Gerais*. 2005. Tese (doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

SILVER Alain; URSINI James. *Film noir*. New York: Lamelight, 2004.

SIMIS, Anita. *Estado e Cinema no Brasil*. 2.ed. São Paulo: Annablume, 2008.

SIMÕES, Inimá Ferreira. *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Terceiro Nome: Ed. SENAC, 1999.

SKIDMORE, Thomas. *Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

SOIHET, Rachel. *A Subversão pelo riso: estudos sobre o Carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

SORLIN, Pierre. *La storia nei film: interpretazione del passato*. Firenze: La Nuova Italia, 1984.

SORLIN, Pierre. *Sociologia del cine: la apertura para la historia de mañana*. México: Fondo de Cultura Econômica, 1985.

SOUSA, Jorge Pedro. *Teorias da notícia e do jornalismo*. Chapecó: Argos; Florianópolis: Letras Contemporâneas; 2002.

SOUZA, Edileuza Penha de. (Org). *Negritude, cinema e educação: caminhos para a implementação da Lei 10.639/2003*. Belo Horizonte: Mazza, 2007.

SOUZA, José Inácio de Melo. Cinejornal. In.: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. (Orgs). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. 2.ed. São Paulo: Ed. SENAC.

SOUZA, José Inácio de Melo. Descoberto o primeiro filme brasileiro. In.: *Revista USP*, São Paulo, n.19, p.170-173, set./out./nov. 1993.

SOUZA, Laura de Mello e. Coartação: problemática e episódios referentes a Minas Gerais no século XVIII. In: SILVA, Maria Beatriz Nizza da. (Org). *Brasil: colonização e escravidão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

SOUZA, Laura de Mello e. *Desclassificados do ouro: a pobreza mineira no século XVIII*. 4.ed. São Paulo: Graal, 2004.

SOUZA, Laura de Mello e. *Discurso histórico e político sobre a sublevação que nas Minas houve no ano de 1720*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1994.

SOUZA, Laura de Mello e. *Opulência e miséria das Minas Gerais*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

SOUZA, Marina de Mello e. *Reis negros no Brasil escravista: história da festa de coroação de rei Congo*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

SOUZA, Percival de. *Autópsia do medo: vida e morte do delegado Sérgio Paranhos Fleury*. São Paulo: Globo, 2000.

SWALES, John. *Genre analysis*. New York: Cambridge University Press, 1990.

TARSITANO, Paulo Rogerio. *Interferência do videocassete na ausência da televisão*. 1992. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. (Org). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.

TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro; LOPES, José de Sousa Miguel. (Orgs.). *A escola vai ao cinema*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

TRAQUINA, Nelson. *Teorias do jornalismo*. 2.ed. Florianópolis: Insular, 2005.

VALE, Marcos. 100 anos de uma forma de contar histórias. In.: *Revista Laika*, São Paulo, v.1, n.1, p.1-14, jul.2012.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. 7.ed. Campinas: Papirus, 2012.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Historia geral do Brasil: antes da sua separação e independência de Portugal*. 10.ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: USP, 1981.

VASCONCELOS, Agripa. *Chico Rei*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1966.

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

VASCONCELOS, Diogo de. *História Antiga de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1999.

VASCONCELOS, Diogo de. *História Média de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1999.

VELLOSO, Mônica Pimenta. Em busca da identidade nacional: diferentes expressões do moderno e da brasilidade. In: GONDRA, José Gonçalves; MAGALDI, Ana Maria. (Orgs). *Educação no Brasil: História, cultura e política*. Bragança Paulista: Edusf, 2003.

VELLOSO, Mônica Pimenta. O modernismo e a questão nacional. In: FERREIRA, Jorge; NEVES, Lucília de Almeida. (Org). *O Brasil Republicano*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

VIANNA, Hermano. *Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Zahar/UFRJ, 1995.

VIEIRA, Cláudio. *Mar vermelho e branco*. Disponível em: <http://www.salgueiro.com.br/s2008/AR.asp?T1=AR2762> Acesso em: 21 jun. 2011.

VILLAÇA, Mariana. Tropicalismo: entre vanguardas e manifestos. In: *Polifonia tropical: experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)*. São Paulo: Humanitas, 2004.

WHITE, Hayden. *Meta-historia: a imaginação histórica do século XIX*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 1995.

XAVIER, Ismail. *D. W. Griffith, o nascimento de um cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

XAVIER, Ismail. Eisenstein: a construção do pensamento por imagens. In.: NOVAES, A. (Org). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*. 3.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

XAVIER, Ismail. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno: O idealismo estético e o cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

XAVIER, Maria do Carmo. *Manifesto dos Pioneiros pela Educação: um legado educacional em debate*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

ZAVERUCHA, Jorge. *Rumor de Sabres. Tutela militar ou controle civil?* São Paulo: Editora Ática, 1994.