

ARTIGO

“TAÍS RECUSA-SE A TIRAR A ROUPA”: DISPUTAS DE SENTIDO E REPRESENTAÇÕES EM TORNO DA XICA DA SILVA NA TELEVISÃO

RHAYLLER PEIXOTO DA COSTA SOUZA

Doutorando em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade
Federal do Rio de Janeiro
ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-4671-1034>

IGOR SACRAMENTO

Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de
Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro
Doutor em Comunicação (UFRJ)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1509-4778>

RESUMO: O artigo propõe uma análise da construção da Xica da Silva na televisão a partir das disputas de sentido e representação da personagem nos anos 1990. Para isso, recorre à imprensa que, ao mesmo tempo em que é o campo desse debate, evidencia as expectativas em como essa Xica da Silva se comportaria. Nesse sentido, Taís Araújo, Walter Avancini e Walcyr Carrasco reivindicam essa Xica da Silva que, além das demandas do tempo em que a novela foi produzida, deveria mediar também os atributos que fizeram sua história tão famosa.

PALAVRAS-CHAVE: Xica da Silva; representação; televisão; personagem.

“TAÍS REFUSES TO TAKE OFF HER CLOTHES”: DISPUTES OF MEANING AND REPRESENTATIONS AROUND XICA DA SILVA IN TELEVISION

ABSTRACT: The article proposes an analysis of the construction of Xica da Silva on television based on the disputes over meaning and representation of the character in the 1990s. To do so, it uses the press which, at the same time as it is the field of this debate, highlights the expectations in how this Xica da Silva would behave. In this sense, Taís Araújo, Walter Avancini and Walcyr Carrasco claim this Xica da Silva who, in addition to the demands of the time in which the soap opera was produced, should also mediate the attributes that made her story so famous.

KEYWORDS: Xica da Silva; representation; television; character.

Recebido em: 30/03/2024

Aprovado em: 27/05/2024

DOI: <https://doi.org/10.23925/2176-2767.2024v80p108-134>



Introdução

Entre 17 de setembro de 1996 e 18 de agosto de 1997, a Rede Manchete exibiu *Xica da Silva*, escrita por Adamo Angel (pseudônimo de Walcyrr Carrasco) e dirigida por Walter Avancini. A telenovela desde o período de sua concepção tinha como meta resgatar a audiência do horário nobre da emissora, em queda desde o fim de *Pantanal*, sucesso exibido no ano de 1990.¹ Contar a história de Xica da Silva parecia ser, naquele momento, a melhor decisão para recuperar audiência, já que se tratava de uma personalidade conhecida no cinema, teatro e literatura nacionais. Além disso, a trama dialogava com a proposta de deslocamento das histórias da emissora que, buscando se distanciar dos centros urbanos, valorizava a exploração de um Brasil longe dos centros urbanos. Retirar as produções do eixo Rio/São Paulo reforçava os anseios da Rede Manchete em priorizar um outro tipo de Brasil e que, ao mesmo tempo, conseguia despertar o interesse do público.

Estrelada por Taís Araújo e Victor Wagner, a trama trouxe para a tela da TV a história de amor de Francisca da Silva e João Fernandes de Oliveira, personagens famosos do Brasil colônia. *Xica da Silva* foi o último suspiro do canal do Grupo Bloch, segurando uma média de 9 pontos durante seus onze meses de exibição original (Francfort, 2008). Para além dos números, deu fama internacional à atriz Taís Araújo, que recebeu o Prêmio Troféu Imprensa de Melhor Atriz no ano de 1998. *Xica* foi reprisada pelo SBT de fevereiro a dezembro de 2005, novamente obtendo audiência expressiva. Consequentemente, *Xica* esteve desde cedo sob os holofotes da crítica especializada em televisão.

O modo com que a crítica televisiva esteve pautando a exibição de *Xica da Silva* está vinculada às expectativas quanto à sua personagem principal, sobretudo em comparação a outra famosa Xica: a interpretada por Zezé Motta em *Xica da Silva* (1976), de Cacá Diegues. Essa composição não é, entretanto, fruto apenas da autoria de Avancini. As divergências em torno dessa Xica da Silva de telenovela fizeram com que parte significativa de sua narrativa estivesse sendo disputada nos espaços de reportagem especializada em jornais e revistas. Num caminho similar ao construído pelos veículos de

¹ Telenovela escrita por Benedito Ruy Barbosa e dirigida por Jayme Monjardim que foi ao ar na Rede Manchete entre março a dezembro de 1990.

imprensa, de geração de expectativa em relação às muitas vezes em que *Xica da Silva* foi apresentada, trabalhos acadêmicos também contribuíram nas leituras e análises sobre essas adaptações; grande parte em resposta às suas representações e encenações.

O artigo busca compreender o processo de produção de sentido sobre a personagem, tendo a imprensa como arena para disputas sobre o passado durante a sua representação nos anos 1990. As críticas jornalísticas especializadas em TV sobre a atuação de Taís Araújo, nesse ponto, são centrais para a nossa análise. Elas contribuem para a compreensão dos modos como os críticos foram ao longo da exibição da telenovela oferecem ao público (Silva, 2016).

Refletimos a construção da *Xica da Silva* de telenovela e sua assimilação no tecido social a partir das matérias liberadas pela imprensa sobre a trama entre julho de 1996 e setembro de 1999. As datas foram escolhidas levando em consideração o surgimento das primeiras notícias sobre a adaptação que a *Manchete* pretendia fazer e a última matéria sobre a repercussão internacional da trama publicada no Portal TV Pesquisa, da Puc-Rio e posteriormente confirmadas nos acervos digitais dos veículos. De acordo com o mapeamento, 183 matérias sobre *Xica da Silva* foram produzidas. *Estadão*, *Folha de S. Paulo*, *Jornal do Brasil*, *Jornal O Globo*, *O Estado de São Paulo*, *Revista Veja* e *Revista Manchete* foram consultadas. A seleção geral funcionou como um termômetro para o entendimento do que se havia comentado sobre a novela na imprensa e percepção de como as notícias construía a personagem dia a dia. Para esse artigo, no entanto, o foco foram as matérias publicadas em dois momentos-chave: a primeira cena de nudez de *Xica da Silva* e as disputas sobre a personagem que se deram na segunda metade da novela.

Francisca da Silva de Oliveira (1732 - 15 de fevereiro de 1796), conhecida como *Chica da Silva* (e como *Xica da Silva* nas produções literárias e midiáticas), foi uma escravizada, posteriormente alforriada, que viveu no Arraial do Tijucu, posteriormente Diamantina, pertencente ao município do Serro, Minas Gerais, durante a segunda metade do século XVIII. Manteve durante mais de quinze anos uma união consensual estável com o rico contratador dos diamantes João Fernandes de Oliveira, tendo com ele treze filhos. O fato de uma escravizada alforriada ter atingido posição de destaque

na sociedade local durante o apogeu da exploração de diamantes deu origem a diversos mitos e representações culturais (Furtado, 2003). Ao conceber uma versão para a televisão, Walcyr Carrasco afirmava que seu trabalho estava baseado no livro *Xica da Silva*, de João Felício dos Santos, publicado em 1976. Todavia, o que o que se viu na segunda metade dos anos 1990 foi uma Xica da Silva resultante de um acontecimento, que se construía a partir da produção de sentido nas disputas sobre sua representação. De que forma, então, se molda a personagem?

Inicialmente, investigar a existência da personagem e o que representa como uma realidade exterior ao texto poderia demandar retornar ao produto. Afinal, “se quisermos saber alguma coisa a respeito de personagens, teremos de encarar a construção do texto, a maneira com que o autor encontrou de dar formas às suas criaturas, e aí pinçar a independência (ou não!)” (Brait, 2017, p. 19). A personagem em Brait (2017) não é meramente inventada pela autoria, mas construída e, principalmente, investigada em conjunto com o tecido social para que não se corra o risco de “reduzir o trabalho do escritor, e sua complexa dimensão, aos grilhões teóricos que o escolhem, com louváveis intenções, para objeto de análise” (Brait, 2017, p. 91). É justamente nesse ponto que procuramos observar o processo de construção da personagem do ponto de vista da recepção do jornalismo especializada.

Tomamos como fundamental uma análise comunicacional da obra e particularmente da personagem. No entanto, embora que saibamos que o circuito da comunicação seja composto pela produção, circulação e recepção, nosso foco está nas instâncias de reconhecimento de processos sociais como as reportagens jornalísticas. Para tanto, nos inspiramos em Pierre Bourdieu, especialmente no que ele diz que:

[é] no interior e por todo o sistema de relações sociais que o criador estabelece com o conjunto de agentes que constituem o campo intelectual num dado momento do tempo – outros artistas, críticos, intermediários entre o artista e o público, como os editores, os compradores de quadros ou os jornalistas encarregados de apreciar imediatamente as obras, de torná-las conhecidas do público (e não de analisá-las cientificamente como o crítico propriamente dito) – que se realiza a objetivação progressiva da intenção criadora, que se constitui esse senso público da obra do autor, pelo qual o autor é definido e em relação ao qual se deve definir. Interrogar-se sobre a gênese desse senso público é perguntar-se sobre quem julga e quem consagra, sobre como é feita a seleção que, no caos indiferenciado e indefinido das obras produzidas e mesmo publicadas, distingue as que são dignas de

serem amadas e admiradas, conservadas e consagradas (Bourdieu, 1969: 120).

Nessa perspectiva, o significado de uma obra, assim como de qualquer texto, é dado pela recepção social dela, porque o reconhecimento dessa realidade – e de sua verdade – está contido num projeto que é sempre projeto de ser reconhecido. O processo de acabamento, de que fazem partes os conflitos, envolvem as disputas e as práticas de reconhecimento dentro do sistema de significações vivido pelos realizadores (escritores, produtores, diretores, atores, roteiristas, cinegrafistas, técnicos) e pelo público (especializado ou não) no calor dos acontecimentos, isto é, na existência presente deles. O que nos interessa, portanto, são os diversos modos como foram vividos os diferentes processos de fazer telenovela.

Assim, “ao mesmo tempo em que são resultado, estas representações são também produtoras, porque definem, em cada momento da experiência social, limites, fronteiras, classificações, identificações” (Chartier, 2016, p. 302). As representações, desse ponto de vista, não se reduzem absolutamente às ideias que enunciam ou aos temas que contêm. Elas “possuem a lógica própria – e uma lógica que pode muito bem ser contraditória, em seus efeitos, com a letra da mensagem” (Chartier, 1991, p. 187). A história cultural, para Chartier, deveria abandonar pressupostos de totalidade que até então eram tidos como meios de fazer leituras e priorizar os espaços em que se dão essas disputas pela representação. Nesse sentido, o principal objeto da história cultural é a identificação de como as realidades são pensadas, construídas e dadas a ler (Chartier, 1990). Focamos, neste artigo, na dimensão do reconhecimento das representações de Xica da Silva: nas diferentes maneiras pelas quais os determinados grupos sociais e indivíduos (no nosso caso, os jornalistas, o diretor e a atriz), com base nas suas diferenças sociais e culturais, percebem e compreendem dada representação.

Para nós, o trabalho de Pierre Sorlin (2005) é uma fonte de inspiração. Ele resgata a questão da recepção: o cinema como um processo social do qual participam tanto os produtores quanto os destinatários das representações. Para ele, “os filmes são um documento essencial para o historiador na medida em que fornecem imagens aos seus leitores”, e, devido à sua força de convicção, “criam uma ideia por vezes fantasiosa mas muito forte do passado”

(Sorlin, 2005, p.17). Todo texto, filme ou outro, sustenta Sorlin, é uma afirmação: “a atualização de formas possíveis que, devido ao pelo fato de terem sido fixados no rolo de filme ou no papel, são oferecidos ao público para decifrá-los” (Sorlin, 2005, p.17). Por outro lado, não há enunciado sem enunciação, isto é, sem a implementação de um processo que seja ao mesmo tempo social (o contexto onde a comunicação opera) e prático (a forma como os elementos disponíveis se estruturam num todo). Esse processo está sempre ativo e seu desenvolvimento define a construção de representações de determinados acontecimentos do passado.

A questão é de metodologia. Para Marc Ferro (1995), não devemos olhar para as imagens para ilustrar, confirmar ou negar o conhecimento que nos chega da tradição escrita, mas sim considerá-las por si mesmas, com os elementos adequados para essa abordagem. Ao mesmo tempo, o filme não é observado como obra de arte, mas como produto, imagem-objeto que vai além do puramente cinematográfico. Não conta apenas pelo que atesta, mas pela abordagem sócio-histórica que permite. Isso explica porque a análise não contempla necessariamente a obra inteira, mas pode basear-se em fragmentos, examinar séries, estabelecer relações. A crítica também não se limita ao filme, mas integra todo o mundo que o rodeia e com o qual se comunica necessariamente. É assim que aparecem os lapsos de um autor, de uma ideologia, de uma sociedade, que constituem preciosos agentes reveladores:

Podem aparecer em qualquer nível de leitura do filme e ter qualquer tipo de relação com a sociedade. A sua percepção, bem como a percepção dos acordos ou desentendimentos com a ideologia, é o que nos ajuda a descobrir o que está latente por baixo do aparente, o que não é visível através do visível (Ferro, 1995, p.40).

Uma das poucas autoras a fazer debate metodológico acerca da temática “televisão e história” no Brasil é Mônica Kornis (2008). Ela acredita que os filmes e os programas de TV são fontes importantes para entendermos os comportamentos, valores, visões de mundo, ideologias e momento histórico. No caso da televisão, ela ainda firma-se como um meio de narração do nosso tempo e sobre tempos passados, não só no telejornalismo, mas também na teleficção.

Dividimos o texto em três partes, além desta Introdução e das Considerações Finais. A primeira trata da estreia da telenovela e as expectativas em torno da atuação de Taís Araújo depois da interpretação de Zezé Motta. A segunda trata do debate racial associado à *Xica da Silva*. Por fim, analisamos a exploração da sexualidade por conta da construção da expectativa para a primeira cena de nudez de Taís Araújo, que, durante boa parte da produção e da exibição da telenovela, tinha 17 anos.

A Xica da Silva do cinema e da telenovela

O mês de junho de 1996 foi marcado pelo início das reportagens sobre *Xica da Silva*. A seleção criteriosa da intérprete passou a ser pauta e Taís Araújo foi escolhida por Walter Avancini. A partir do anúncio os veículos se propuseram a conhecer mais sobre quem era a jovem. entrevista ao *O Globo*, Taís Araújo falou:

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

Mais à frente, a atriz diz enxergar similaridades entre ela e Xica da Silva, enaltecendo aspectos vistos como positivos que compuseram a imagem da personagem em suas outras adaptações. “Ela não tinha instrução, mas era uma mulher inteligente, alegre, irreverente. Como Xica da Silva, eu também sou orgulhosa da minha cor. Me identifico com ela. É a personagem dos meus sonhos” (O Globo, 21/07/1996, p. 17). A composição de Xica da Silva para Taís Araújo não tem a pretensão de reprisar o papel de Zezé Motta.

O *Jornal do Brasil*, na mesma época, apresenta Taís Araújo como estando “pouco preocupada em atingir a perfeição da Xica da Silva interpretada por Zezé Motta” (Jornal do Brasil, 23/07/1996, p.69). Antecipando-se às críticas, ela afirmou “Meu objetivo não é esse, a linguagem é diferente. A minha personagem é menos alegórica e mais consciente. A novela começa a narrar uma fase anterior, mostrando boa parte do sofrimento que Xica da Silva passou quando ainda era escrava” (Jornal do Brasil, 23/07/1996, p.69). Em uma

nova entrevista para o mesmo jornal, a atriz conta que estava preocupada em imprimir à personagem obstinação. Se Chica da Silva, como personagem histórica era frequentemente lembrada por sua sensualidade, a atriz gostaria de imprimir outra forma de representação e memória, sobretudo por esse lado sensual não poder ser tão explorado em razão da sua idade (Jornal do Brasil, 27/07/1996, p.67).

A associação entre Xica da Silva e um forte apelo sexual é um dos pilares de *Memórias do Distrito Diamantino* (Santos, 1868), livro pioneiro em contar a história, sendo reforçada em grande parte das obras subsequentes. Nesses escritos, trata-se uma escravizada-forra desprovida de beleza, predadora sexual e dotada de artimanhas, atribuições anteriores ao filme de Cacá Diegues, que retoma alguns desses traços aos modelos de sua época, mas também não os cria. Essas representações, parte do repertório de um imaginário racista sobre a mulher negra, contribuem para a leitura das relações sociais no Brasil.

O relato de Joaquim Felício dos Santos, oriundo de uma forte oralidade, dá início a uma Xica da Silva que viria a sofrer mudanças ao longo do tempo, mas que não deixaria de reforçar e abandonar seus comportamentos originais conforme o período em que fosse ambientada. Nesse caminho, não apenas cada autor, mas cada época que constrói sua Xica da Silva permite com que esta seja compreendida de acordo com as especificidades de um tempo específico, negociando características que a distinguem como um produto daquele tempo. Caleiro e Nascimento (2015) ao comentarem sobre a representação de Xica da Silva em *Memórias do Distrito Diamantino* entendem que o texto, apesar de ser fundado em constatações enganosas, foi constantemente retomado por quem desejava falar sobre Xica da Silva.

Independente das divergências que a Xica da Silva contada por Joaquim Felício dos Santos possam apresentar em comparação à mulher do século XVIII, as representações existentes nas adaptações têm como fonte sua primeira publicação e confirmam a partir daí as atualizações históricas que sua trajetória possui. Nwabasili (2016) chama de (re)apresentações e representações de uma personagem histórica, considerando as “representações no âmbito das nomeações, circunscrições de campo e ordenações simbólicas apresentam de novo os objetos do mundo, ou seja, reapresentam algo ao repeti-lo, portanto e necessariamente, de forma

diferente com relação ao original” (Nwabasili, 2016, p. 42). Investigando a construção e as leituras das Xicas da Silva concebidas pelos autores João Felício dos Santos, historiador e sobrinho de Joaquim Felício dos Santos, e por Cacá Diegues, a pesquisadora analisa os enunciados para a compreensão do contexto com o qual as duas obras dialogam. Sendo um filme e um livro da segunda metade da década de 1970, suas nuances são exploradas a partir de como o meio constrói sua Xica da Silva. Nos é significativa a noção de que cada um dos que criam uma Xica da Silva tentam aproximá-la do que entendem pela personagem “histórica/real, que por si só já é também uma tradução do real. Porém, esta é comumente percebida/lida como equivalente ao real devido uma (re)apresentação por meio de enunciados e discursos históricos verbais construídos de forma específica” (Nwabasili, 2017, p. 46). São esses traços do que se entende da Xica da Silva histórica (que por muitas vezes é a Xica da Silva criada por Joaquim Felício dos Santos) que servem de base para as atualizações que suas adaptações sofrem.

De primeira uma personagem sem beleza e necessitando de algo que compense o amor de João Fernandes por ela, Xica da Silva é em sua gênese já marcada pela diferença racial e de gênero. Apesar das distorções históricas que circundam a adaptação de Joaquim Felício dos Santos, é notório que seu trabalho diz mais sobre a percepção de si sobre o seu tempo do que uma reconstrução concisa sobre quem foi aquela mulher. João Felício dos Santos no romance *Xica da Silva* (1976) é outro exemplo de como o período em que a história de Xica da Silva é marca os modos com que se apresenta:

João Felício dos Santos, na década de 1970, concedeu a Chica da Silva a “alforria sexual”, transformando-a na mulata fatal, luxuriosa e amoral. Esta imagem é reveladora de como o mito de Chica da Silva vai sendo modernizado de acordo com os valores dos diferentes períodos históricos (...) (Caleiro; Nascimento, 2015, p. 448).

Os anos 1970 reatualizaram o modo com que a personagem passou a lidar com a sexualidade. Vista como proposta ao conservadorismo na época da ditadura militar, a Xica da Silva dessa década teve na liberdade sexual seu trunfo, tornando-se conhecida por sua sensualidade e perspicácia para conquistar objetivos com seus atributos físicos. João Felício dos Santos trabalhou no argumento e roteiro do filme de Cacá Diegues, desta forma,

imprimindo as bases de seu livro no longa-metragem. Sucesso de bilheteria, *Xica da Silva* apostou na faceta subversiva da personagem: ex-escravizada que vira rainha e passa a subjugar aqueles que a humilharam. A influência de João Felício dos Santos é nítida, com apelos sexuais que provocaram a curiosidade do público ao mesmo tempo em que gerou críticas mistas de especialistas.

Mas, antes, com menos sucesso, foi lançado em 1971 o livro de Paulo Amador, *Rei Branco, Rainha Negra*. Afinal, o romance de João Felício dos Santos inspirou a filme homônimo dirigido por Cacá Diegues, filmado e lançado no mesmo ano de publicação livro, em 1976. *Rei Branco, Rainha Negra* toma Xica da Silva como um símbolo da pretensa democracia racial brasileira, na medida em que a se torna um exemplo para se poder afirmar que as relações entre brancos e negros no Brasil escravocrata “não foi tão áspera como se imagina ser e que podem ter sido minimizadas pelo afeto e pelo puro amor que brotaria entre os indivíduos de raças diferentes” (Nascimento; Fernandes, 2018, p.80-81).² O sexo inter-racial entre o contratador e a ex-escravizada e a sexualidade de Xica da Silva, nos dois livros, eram exemplares dessa interação pacífica, harmônica e afetuosa entre uma negra e um branco. Na obra de Paulo Amador, “a união amorosa de Chica da Silva e João Fernandes de Oliveira foi regada por uma pureza afetiva e por um valoroso sentimento de entrega mútua” (Nascimento; Fernandes, 2018, p.83).

O papel mítico de uma famosa ex-escravizada que se tornou uma das proprietárias de escravos mais ricos do Brasil ilumina as ligações entre gênero, sexualidade e raça. Numerosas obras literárias, teatrais, televisivas e cinematográficas contam a sua história, e muitas repetem os tropos da sensual mulata brasileira cuja relação sexual com o seu senhor se baseia na sua sedução (Mitchell, 2020). Alguns retratam Chica como uma mulher

² O mito da democracia racial, foi desenvolvido nos anos de 1920 e 1930, tendo destaque na obra de Gilberto Freyre, “quando se tenta superar o trauma da escravidão negra incorporando de modo positivo os afrodescendentes ao imaginário nacional” (Guimarães, 2001, p.398). Clóvis Moura entende que a miscigenação racial entre brancos e negros não foi nada harmonizada. Para ele, “[a] verdadeira democracia racial consistiria em uma sociedade poliética e policultural, onde a miscigenação se desse como um processo natural, sem interpor uma hierarquia de tipos que partiria de uma meta ideal – o branco puro – até o mais afastado dela – o negro. A forma nobre e desinteressada com que elaborou sua obra, seria uma das causas que impediram Gilberto Freyre de verificar que o preconceito racial existente no Brasil deriva, pois, da nossa formação histórica e constitui uma evidente herança portuguesa. Nós o recebemos da mesma forma que recebemos a língua, a religião, os hábitos e os costumes daqueles que nos colonizaram, o papel de senhores sobre uma população negra escravizada, tal preconceito conseguiu criar raízes profundas e difíceis de serem extirpadas (Moura, 1987, p.70).

manipuladora e gananciosa, contrastando-a com mulheres brancas morais (Santos, 1868; Vasconcelos, 1966). Outros a usam como prova de democracia racial e da capacidade das mulheres negras de obter mobilidade ascendente (Diegues, 1978). O filme *Xica da Silva* (1976) e a novela *Xica da Silva* (1996–1997) a representam como uma mulata sedutora que usou sua sexualidade negra para enfeitiçar e manipular seu amante branco.

As narrativas coloniais e pós-coloniais da mulata baseiam-se no uso de relações sexuais entre amantes mulatas e homens brancos ricos. Como o oposto moral das mulheres brancas, as figuras mulatas geralmente aparecem como sedutoras sensuais como Xica da Silva, que busca relações sexuais com homens brancos por ambição ou apenas por seu próprio desejo sexual insaciável.

O debate racial: 1976/1996-1997

Nos anos 1970, o debate sobre a democracia racial era bastante presente nos meios acadêmicos brasileiros. Por conta da estreia do filme dirigido por Cacá Diegues, o jornal *Opinião* convidou, 15 em outubro de 1976, cinco personalidades cujas áreas de atuação dialogavam com o filme. Foram chamados a historiadora Beatriz Nascimento, o cineasta Carlos Frederico, o escritor Antonio Callado, o sociólogo Carlos Hasenbalg e o antropólogo Roberto DaMatta. A seção do jornal pretendia dar voz às múltiplas percepções em torno do longa-metragem que vinham chamando a atenção de setores da sociedade. “Genial? Racista? Pornochanchada?” foi o título do caderno especial sobre o tema, que reuniu artigos dos intelectuais acima mencionados. Apresentou elogios vindos de Antonio Callado e Roberto da Matta a Diegues. No entanto, Carlos Hasenbalg, Carlos Frederico e Beatriz do Nascimento endossaram as críticas negativas, que apontavam erros de abordagem naquilo que alguns consideravam “genial”, entendendo o filme como racista. Carlos Frederico o chamou “a primeira pornochanchada culturalista (e histórica) do cinema brasileiro; a primeira a vestir embalagem de superprodução” (Frederico, 1976, p. 17). À sua crítica deu o título de “*Abacaxica*” em referência à superficialidade com que enxergou a obra. Os comentários de Carlos Hasenbalg giraram em torno do uso de estereótipos sobre a população negra e a desaprovação aos excessos na sensualidade da

protagonista. Definiu-o uma “mobilidade sexual ascendente, operada através de um arsenal erótico que inclui recursos excepcionais, insinuados desde o início até o fim do filme” (Hasenbalg, 1976, p. 18).

A historiadora Beatriz Nascimento trouxe a crítica mais contundente:

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

Algumas considerações sobre a posição de Beatriz Nascimento nos auxiliam a pensar a concepção da Xica da Silva naquele momento. A primeira é a perspectiva de uma mulher negra sobre a ambientação da história, mais uma vez contada pela ótica de um homem branco. A segunda, em diálogo com as (re)atualizações dessa nova Xica da Silva, reforçam o uso de estereótipos que validam que a protagonista seja retratada de forma infantil e com incapacidade intelectual de decidir por si mesma. A resposta de Cacá Diegues (1978) à crítica da historiadora parece confirmar isso. Ao conceber uma personagem que seria um contraponto ao excesso de moralidade, o diretor desproveu Xica da Silva de pudores sexuais pelas vias da infantilidade e da comédia carnavalesca. Mais libertina do que o convencional para a época, era fácil encontrar motivações as peripécias que aprontava no desejo sexual.

Por último, o distanciamento da Xica da Silva construída por Cacá Diegues da que Beatriz Nascimento chama de Xica da Silva da história é um indicativo de que também havia ali uma concepção de verdade sobre quem foi aquela mulher negra do século XVIII. O posicionamento de Beatriz Nascimento ainda viria a repercutir muitos anos após a publicação da seção no *Opinião*, transformando-se em uma das principais contraposições ao uso exacerbado de estereótipos na personagem no cinema. Adamatti (2016, p. 9) considera que, ao analisar o discurso político-ideológico da obra, “a autora do texto emerge ao mesmo tempo como historiadora e como o próprio sujeito social; isto é, como a mulher negra ofendida pelo filme. Não se trata da opinião de um crítico de cinema. Esse é o principal motivo do atrito”.

O engajamento militante ajuda a compreender os fundamentos do discurso de Nascimento, que chegou a diagnosticar o cineasta como “senil” e que ela desejava que a carreira do cineasta se encerrasse em *Xica da Silva*. Em sua perspectiva combativa, afirmou que, com o filme, havia perdido “as esperanças quanto à compreensão do intelectual branco brasileiro sobre a real história do negro” (Nascimento, 1976, p.22).

A sexualização da mulher negra, neste contexto sociopolítico, dialoga com os artifícios do cinema clássico (Mulvey, 1983) e da própria pornochanchada (Seligman, 2003), de ao mesmo tempo naturalizar tal situação e reforçar o olhar masculino – do espectador e das personagens do filme - em torno de um movimento de objetificação feminina. Mais especificamente, neste caso, do estereótipo da figura sensual e sexualmente disponível, para a satisfação do desejo do homem, da mulher negra como mulata ferosa, em trajes curtos e muito justos. A operação de tal representação dialoga com o que Schwarcz (2019) define como a perpetuação do legado escravista décadas após o fim deste regime, com a construção da mulher negra como mais suscetível à sexualidade, mais disponível aos caprichos sexuais do patriarca branco.

Randall Johnson (1982) enalteceu a postura de uma mulher oprimida que “perturba suas maquinacões policiais corruptas e seus rituais sociais. Ela parodia e ridiculariza seu comportamento sóbrio, mas hipócrita. Ela cria uma segunda vida alternativa para aqueles que são reprimidos pelas classes dominantes” (Johnhson, 1982, p. 221). A carnavalização de que se vale o título e muito utilizada em outros trabalhos que se propõem a analisar o filme, tem em Bakhtin sua conceituação. Para o pensador russo, a carnavalização é uma “cosmovisão que liberta o medo, aproxima ao máximo o mundo do homem e o homem do homem (tudo é trazido para a zona do contato familiar livre)” (Bakhtin, 2011, p. 173). A apresentação dessas relações humanas que desafiam as ordens hierárquicas dá respaldo ao uso do conceito. Nele, a vida se põe ao contrário, o mundo inverte-se. Suspendem-se as interdições, as restrições, as barreiras, as normas que organizam a vida social, o desenrolar da existência cotidiana. Nesse sentido, não é incomum que haja associações da figura de Xica da Silva à inversão de papéis sociais propostas pelo diretor.

No entanto, é questionável o posicionamento apaziguador de Randall Johnson. O contexto brasileiro favorece a desumanização das mulheres

negras, mesmo quando aparentemente incita um empoderamento por meio da sexualização. Desse modo, o filme sustenta uma “matriz que se replica, um padrão que define o lugar do negro no sistema de representação (...) os estigmas se repetem, não em termos de conteúdos, mas de articulação” (Borges, 2012, p. 187). Nesse mesmo caminho, é possível argumentar que a inversão de valores não estaria, naquele momento, sendo usada como estratégia contra o poder dominante (Reyna; Eiras, 2020). Em perspectiva similar, enfatiza a relação entre instâncias da cultura brasileira e a histórica construção social da mulher negra em uma análise das decisões técnicas do longa-metragem (Nwabasili, 2020). O que se percebe em ambos os trabalhos é um foco maior no contexto da mulher negra brasileira e em outro modo de enxergar a carnavalização bakhtiniana. Esvazia-se a potência da carnavalização pelo mito da democracia racial.

Mas quais inversões de valores são propostas quando uma mulher negra é subjugada à infantilidade diante de um homem branco? Não nos parece ser a ascensão financeira o único fator que é preponderante para que essa mudança nas relações sociais se concretize. Ao abordar a história de uma mulher negra em um país como o Brasil, marcado pela escravização e a busca pelo reconhecimento como ser humano, o status quo no qual essa mudança pretende alcançar deveria também atingir instâncias que buscassem dar a Xica da Silva uma nova roupagem. Reyna e Eiras (2020) e Nwabasili (2020) parecem concordar com um deslocamento ou uma carnavalização que não se deu por completo, pensando no conceito desenvolvido pelo semioticista russo, como o da inversão de hierarquias sociais. Se assim fosse o caso, outros recursos poderiam ser utilizados como marcadores da ascensão, sem a necessidade de recorrer à desumanização pela sensualidade exacerbada. Esse traço marcante da personalidade da Xica da Silva dos anos 1970, a comédia carnavalesca, permaneceria na telenovela, mas perderia o foco para um outro aspecto contextual surgido mais enfaticamente nas produções brasileiras a partir da segunda metade dos anos 1980: o enaltecimento da cultura afro-brasileira.

O centenário da abolição da escravatura em 1988 fomentou discussões em torno do papel de negros e negras na construção do país para além da escravização. A forte influência dos movimentos negros estadunidenses e movimentos de libertação das colônias africanas refletiram na resignificação

do 13 de maio. Abreu (2018, p. 25) explica que o ano de 1988 “foi marcado por uma inversão: ao invés de se comemorar a abolição, diversas manifestações negavam sua existência, chamando atenção para a permanência do racismo e da opressão”. Em revelia ao que o governo de José Sarney propunha ao inaugurar uma Fundação Palmares com um aspecto de integração, manifestantes lotaram algumas das maiores capitais do país em protesto (Santos, 2018). O final dos anos 1980 foi marcado por um levante dos movimentos negros em contestação e ressignificação de seus heróis. Em face ao momento, a televisão brasileira também esteve pautando o tema em sua teledramaturgia.

Na Rede Globo foram exibidas duas produções: a minissérie *Abolição* (1988) e a telenovela *Pacto de Sangue* (1989), ambas em comemoração ao Centenário da Abolição da Escravatura e da Proclamação da República. A Xica da Silva pós 1988 teria de agregar também determinados valores que estivessem em concordância com o momento político da população negra, principalmente se levarmos em consideração as questões de gênero. A articulação dos Movimentos Negros dos anos 1980 e um maior destaque à herança africana no Brasil resultou em obras que deslocavam o lugar da mulher negra para o sagrado. Esse recurso, muito utilizado no cinema da época, também pode ser percebido na televisão com a exibição das minisséries *Tenda dos Milagres* (1985) na Rede Globo e *Mãe de Santo* (1990) na Rede Manchete estreladas por Chica Xavier e Zezé Motta, respectivamente. As histórias que abordavam mulheres mais jovens, como o caso de *Escrava Anastácia* (1990) e *Xica da Silva* (1996), continuaram a apostar na sensualidade. A raça, no entanto, alcança um protagonismo na composição de Xica da Silva. Ela é, como na capa da Revista Manchete de 14 de setembro de 1996, “A Escrava que virou novela”. O diferencial da personagem na produção, ocasionado pelas muitas vozes que a afetavam, era seu papel como mulher negra aguerrida e disposta a mudar sua realidade e a de outros à sua volta. Entretanto, diretor e autor tinham na sexualidade de Xica da Silva, um trunfo que poderia ser explorado no futuro, entendido por ambos como um meio de conquistar audiência. Assim, além dos temas raciais colocados, vinha sendo construída também uma enorme expectativa pouco depois da estreia da telenovela em torno da nudez de Taís Araújo.

A disputa pela nudez

Em novembro de 1996, a imprensa começou a noticiar a expectativa em torno da maioridade de Taís Araújo, que seria completada dia 25 daquele mês. A própria Rede Manchete encabeçava uma série de iniciativas a fim de promover a liberação de Taís Araújo para a gravação de cenas de nudez. A atriz por sua vez não parecia animada com a “nova fase” de sua personagem, chegando a passar por um episódio de depressão, segundo relatou ao jornal *O Globo* um dia antes de seu aniversário:

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

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

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

Aqui vemos, pela primeira vez desde sua escolha para protagonizar a telenovela, Taís Araújo fazendo uma separação entre ela e a personagem.

Dizer “ser o oposto” de Xica da Silva mostrava o início de um descontentamento sobre as decisões artísticas que envolviam sua sexualidade. Se no início seu jeito “tinhoso” era um fator em comum, agora não sobravam muitos motivos para sustentar que se pareciam tanto.

O plano da Rede Manchete consistia em guardar o melhor para o final. O contexto das discussões étnico-raciais em televisão sobre a liberdade do povo negro também era o da exploração da sexualidade, comum em atrações de audiência expressiva. Isso nunca foi um tabu na Rede Manchete, visto que banhos de cachoeira e a exploração da sexualidade sempre foram vistos desde *Dona Beija* (1986). A questão é que agora trata-se de uma telenovela que, ao sustentar que se diferenciava das outras concepções de Xica da Silva, retorna à mais comum das características da personagem histórica para alavancar sua audiência.

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

Em 25 de novembro de 1996, dia em que Taís completou 18 anos, a Rede Manchete promoveu um jantar em sua sede no Rio de Janeiro para comemorar a maioridade de sua principal estrela. Na festa, Taís, que já era um sucesso, recebeu da emissora “um colar de ouro com uma cruz de pedras preciosas” (O Globo, 27/11/1996, p.10). Na ocasião também seriam exibidas as cenas de nudez, fato também adiado pelos mesmos motivos que inviabilizaram a reprodução na televisão. Três dias depois da denúncia da *Folha de S. Paulo*, *O Globo* repercutiu a autuação sofrida pela Rede Manchete sobre o caso, dizendo que “A direção da Rede Manchete terá que pagar uma multa, que poderá variar de 5 a 20 salários mínimos, por ter gravado cenas de nudez com Taís Araújo antes de a atriz ter completado 18 anos” (O Globo,

27/11/1996, p.4).

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

Walter Avancini contra-argumentou. Segundo ele, havia “interesse financeiro em que a nudez seja vista como pecado” (*Folha de S. Paulo*, 28/11/1996, p.19). Sua preocupação em não aproximar a telenovela do filme diminuía cada vez mais com o sucesso da trama: “Taís pode gravar mais à vontade. Antes não podia aparecer nem o bico do seio, como se o corpo fosse privilégio dos marcianos” (*Folha de S. Paulo*, 28/11/1996, p.19). Na personagem, a liberdade sexual tomava cada vez mais espaço na personagem conforme a maioria de Taís de Araújo permitia. Havia a expectativa de que a nudez da personagem pudesse aumentar a audiência da telenovela e até ultrapassar a Rede Globo no horário. No entanto, isso não aconteceu.

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

sonora) de um canto de candomblé” (Folha de S. Paulo, 30/11/1996, p.11).

A partir de maio de 1997, as negociações entre Taís Araújo e a Rede Globo começaram a aparecer na imprensa, causando certo desconforto nos bastidores. Expondo descontentamento com as cenas de nudez, a protagonista virou alvo de ataques do diretor e autor. Este período que compreende maio e junho de 1997, portanto, os quatro meses finais da exibição original da telenovela, foi repleto de inserções nos jornais e revistas do país que destacavam os problemas entre as partes.

Walter Avancini e Adaghmo Rangel (pseudônimo de Walcyr Carrasco, autor da telenovela), que já vinham recebendo críticas de órgãos como a Vara da Infância e Juventude, passaram a enfrentar os efeitos de suas declarações públicas contra Taís Araújo e sua postura que denunciava a exploração da imagem de uma Xica da Silva sexualizada. Nesse contexto, o jornal *O Estado de São Paulo* publicou a matéria “Taís se recusa a tirar a roupa”, em que é evidente o incômodo da atriz com as cenas de nudez que o roteiro impunha à sua personagem: “O que é insinuado é muito mais bonito. A história da Xica da Silva é tão boa que não havia motivo para tantas cenas de nudez” (*O Estado de São Paulo*, 25/05/1997, p. 302).

Demonstrando uma postura cada vez mais ferrenha em relação à nudez, a atriz falou novamente sobre o assunto, desta vez à *Folha de S. Paulo*, que denominou o debate de “tiroteio para saber se Xica era ou não um mito sexual” (Folha de S. Paulo, 26/05/1997, p.5). Nessa ocasião a personagem composta para a telenovela parece se fragmentar em três: uma defendida por Taís Araújo, outra por de Walter Avancini e a última por Walcyr Carrasco. Para a atriz, Xica da Silva é mais do que um mito sexual: “Não que eu não concorde que Xica da Silva tenha sido sensual, mas ela foi, acima de tudo, uma mulher de atitude, inteligente. Para mim, aquela cena iria manchar a imagem de Xica” (Folha de S. Paulo, 26/05/1997, p.5).

Para Walter Avancini, Xica da Silva era uma mulher do seu tempo, que usava o sexo para sobreviver e para ascender socialmente. A sequência causadora de desentendimento nos bastidores entre a atriz e o diretor foi o pedido de uma prova de amor por João Fernandes para Xica da Silva. No texto, o contratador de diamantes se referia a sexo anal. Taís Araújo recusou-se a fazer a cena e disse ao jornal: “As pessoas respeitam Xica da Silva por causa de sua inteligência, não pelo erotismo. Eu só quis defender a personagem” (Folha

de S. Paulo, 26/05/1997, p.5). Avancini, aborrecido pelas declarações e associando-as totalmente a uma vontade da atriz de se preparar para o contrato com a Rede Globo que estava sendo negociado, disse que ao optar por se resguardar, ela fez exatamente o que ele não queria que fosse feito, pois “Se negou a fazer uma Xica da Silva sensual, porque queria se mostrar para a Globo. Preferiu ser uma 'Maria Chiquinha a ser uma Xica da Silva, feminista e revolucionária. Ela tem talento, mas na Globo vai ser coadjuvante” (Folha de S. Paulo, 26/05/1997, p.5). O uso de termos como feminista e revolucionária em antítese à postura de Taís Araújo são pontos relevantes para questionar o que, tratando de Xica da Silva, seria revolucionário ali. A sensualidade sempre foi um traço notório nas em suas representações. O que teria de revolucionário em mostrar uma cena de sexo anal? Assim como o banho de cachoeira esta seria mais uma cena fora de contexto usada para chamar uma audiência que até então parecia não se importar muito com o comportamento sexual do casal protagonista.

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

A possibilidade de uma jovem atriz se sublevar contra a nudez está no debate crescente desde anos 1970 nos meios audiovisuais sobre a exposição do corpo feminino. Como entende Fabiana Rodrigues (2008), a citação do nu feminino em geral se coloca como objeto de poder através de uma sexualidade exacerbada em contraste ao nu utilizado como uma estratégia sensível que prende pelos sentidos, que pretende transmitir uma mensagem, sem ser necessariamente sexual e de apelo mercadológico. Durante os anos 1970, as discussões empreendidas no âmbito do movimento feminista na década de 1970, quando as noções de cinema feminino e cinema feminista se tornam centrais. Teresa De Lauretis (1984) sustenta que um filme não é apenas o que ele diz, mas também o que é mostrado e a forma pela qual se

mostra as coisas em cada cena. Para ela, um novo cinema passou a ser possível e necessário a partir dos anos 1970, para que as mulheres consigam ocupar uma posição de sujeitos nos filmes. Para a autora, o ponto central do cinema feminino é que ele se dirija às mulheres como uma pluralidade, considerando classe, etnia, disposições filosóficas e religiosas. Em suma, sua reflexão orienta para uma não simplificação dos personagens, como os estereótipos cinematográficos têm feito até então.

As críticas recentes à postura da protagonista da telenovela chamaram a atenção de movimentos sociais à época. Com Taís Araújo sendo constantemente assediada moralmente pelo autor e o diretor da trama, o Centro de Articulação de População Marginalizada (CEAP) emitiu uma nota de repúdio, que foi publicada na edição de 8 de junho de 1997 do *Jornal do Brasil*, contra as declarações de Walter Avacini, consideradas racistas pela entidade.

DISCRIMINAÇÃO

O Centro de Articulação de Populações Marginalizadas - Ceap se sente na obrigação de tornar público o seu repúdio à postura antiética e racista contra a atriz Taís Araújo, manifestada pelo diretor Walter Avancini, durante as gravações da novela *Xica da Silva*, da TV Manchete. Por ter-se recusado a gravar uma cena de sexo considerada "horrorosa", jamais proposta a uma atriz branca na história da teledramaturgia brasileira, Taís Araújo enfrentou a ira do diretor que resolveu liberar o seu preconceito, ao afirmar que "No lugar de Xica da Silva (personagem central da trama, interpretada por Taís) essa menina quer fazer a Maria Chiquinha" (...) (*Jornal do Brasil*, 08/06/1997, p.10).

A declaração em favor a Taís Araújo evidencia a postura racista de Avancini em enquadrar jovem atriz, uma mulher negra, em posição de total desfavorecimento em relação à cena de sexo anal, além e difamá-la em rede nacional por sua decisão. "*Discriminação*" do CEAP mostra um outro lado da genialidade de Walter Avancini, o uso da sexualidade como marketing. Na visão da entidade a cena de sexo anal era desrespeitosa e nunca havia sido exigida de uma atriz branca na televisão brasileira, o que dá respaldo às acusações de racismo. A recusa de Taís é vista ainda como algo importante dentro da trama, uma vez que o ato sexual aconteceria a pedido de João Fernandes, ou seja, para servir aos caprichos de um senhor branco, como defendido pela entidade. Chama a atenção na nota do CEAP a noção de que

a Chica da Silva personagem histórica estaria contente com a atitude de Taís Araújo, que representou muito bem seu papel como mulher negra e sua consciência política. A escolha da declaração mostra que para eles também há uma opção de Xica da Silva, a defendida por Taís na telenovela.

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

Considerações finais

A produção televisiva histórica (sobretudo as chamadas “telenovelas de época”) produzem, assim como o filme histórico, um debate intenso sobre as relações que determinada obra se relaciona com a história, trazendo para o foco questões como: Esta telenovela está de acordo a realidade histórica? É reconstrução fiel? No caso de Xica da Silva, vemos no espaço da representação um campo de disputas pelo sentido de Xica da Silva. Um mito sexual? Uma mulher sagaz? Uma heroína negra? Nessa disputa pelo controle da representação, Taís Araújo se colocou enfaticamente contra a hipersexualização da personagem. Ela acreditava ser importante mostrar outras características de Xica de Silva. No debate público mediado pela imprensa, intelectuais e movimentos sociais, apontavam que a hipersexualização era uma estratégia racista de representação da mulher negra. Apontamos que este debate é menos sobre a fidelidade histórica e mais sobre as interpretações e demandas do presente sobre o passado.

A telenovela *Xica da Silva*, como outras produções sobre ela, se apegou na representação não um passado vago, mas um passado considerado

histórico, e que, no caso, desta personagem em particular é a sexualidade. É interessante observar especialmente pelas falas do diretor, da atriz e do autor que a produção da telenovela não buscava simplesmente representar um passado reconhecível, mas mostra evidências de pensamentos históricos e compreensões históricas. As visões do diretor e do autor privilegiavam o mito sexual, enquanto a da atriz busca apresentar outros elementos da personagem.

Em *Xica da Silva*, o mito da democracia racial expõe como as relações de poder investidas nos mecanismos de alforria e miscigenação foram racializadas e sexualizadas no Brasil, e que os paradigmas para as relações entre negros e brancos no Brasil são baseados em noções de gênero de clientelismo incorporado nessas relações de poder. O mito da democracia racial coloca em primeiro plano as relações historicamente desiguais de raça e gênero.

Referências

ABREU, G. F. de. **É difícil como o que? Escravidão e usos públicos do passado nas telenovelas *Escrava Isaura* (1976) e *Xica da Silva* (1996)**. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História. Porto Alegre, 2018.

ADAMATTI, M. M. Crítica de cinema e patrulha ideológica: o caso *Xica da Silva* de Carlos Diegues. **Revista Famecos**, v. 23, n. 3, p. ID23120, 7 jul. 2016.

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

BOURDIEU, P. "Campo intelectual e projeto criador". In: POUILLON, J. (org.). **Problemas do estruturalismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1968. p. 105-145.

BORGES, R. da S. Mídias, racismos e representações do outro: ligeiras reflexões em torno da imagem da mulher negra. In: BORGES, R. da S. **Mídia e racismos, negras e negros: pesquisas e debates**. Rio de Janeiro: Petrópolis, 2012.

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

CHARTIER, R. O mundo como representação. **Estudos Avançados**, São Paulo,

v. 5, n. 11, abril 1991.

FERRO, M. **Historia Contemporânea y Cine**. Barcelona: Ariel, 1995.

FURTADO, J. F. **Chica da Silva e o contratador — o outro lado do mito**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GUIMARÃES, A. S. A. Nacionalidade e novas identidades raciais no Brasil: uma hipótese de trabalho. *In*: SOUZA, J. (org.). **Democracia hoje: novos desafios para a teoria democrática contemporânea**. Brasília, Universidade de Brasília. 2001, p. 387-414.

KORNIS, M. **Cinema, televisão e história**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LAURETIS, T. de. **Alice doesn't: feminism, semiotics, cinema**. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

MITCHELL, J. **Imagining the Mulatta: Blackness in U.S. and Brazilian Media**. Urbana, IL: University of Illinois Press, 2020.

MOURA, C. **O negro – de bom escravo a mau cidadão**. Rio de Janeiro: Conquista, 1987.

MULVEY, L. Prazer Visual e Cinema Narrativo. *In*: XAVIER, I. **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

NASCIMENTO, V.; FERNANDES, T. R. Chica da Silva e o Mito da Democracia Racial a partir dos romances de Paulo Amador e João Felício dos Santos. **Revista Parajás**, v. 02, p. 27-48, 2019.

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

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

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

RIBEIRO, A. P. G.; GUIMARÃES, B.; ANTUNES, E. Linguagem, sentido e contexto: considerações sobre comunicação e história. **Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia**, vol. 24, núm. 3, setembro-dezembro, 2017.

RODRIGUES, F. O nu feminino no cinema: uma estratégia sensível. **Baleia na rede**, v. 5, p. 198-204, 2008.

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

SANTOS, J. F. dos. **Memórias do Distrito Diamantino**. Rio de Janeiro: Ed. Typ

Americana, cap. XV, 1868.

SCHWARCZ, L. M. **Sobre o autoritarismo brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SELIGMAN, F. Um certo ar de sensualidade: o caso da pornochanchada no cinema brasileiro. **Sessões do Imaginário**, v.8, n. 9, p. 38-40, 2003.

SILVA, F. M. Quando a crítica encontra a TV: uma abordagem cultural para a análise da crítica televisiva. **Revista FAMECOS** (Online), v. 23, p. 22177, 2016.

SORLIN, P. El cine, reto para el historiador. **Istor**, nº 20, México, 2005.

Consultas aos acervos digitais

APOLINARIO, S. Crise atinge reta final de Xica da Silva. **Estado de São Paulo**, São Paulo, 01 jun.1997, Telejornal, p. 292.

CASTRO, D. Avancini ressuscita “Xica da Silva” em versão politicamente correto. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 15 set.1996. TVFolha, p. 3.

CASTRO, D. Emissora grava nudez proibida. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 15 set. 1996. TVFolha, p. 5.

CASTRO, D. Polêmica pode levar Taís Araújo à Globo. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 26 mai.1997, Ilustrada, p. 5.

CASTRO, D. Xica despida perde audiência. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 15 set.1996. TVFolha, p. 3.

CALDAS, A. Avancini quer sua Xica da Silva. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 09 jul.1996. Caderno B, p. 6.

CORRÊA, E. A mais nova Xica da Silva. **O Globo**, Rio de Janeiro, 15 set. 1996. Revista da TV, p. 18.

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

CORREA, E. Taís só quer ficar nua em cena. **O Globo**, Rio de Janeiro, 24 nov. 1996. Revista da TV, p. 19.

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

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

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

- “EU SOU meio tnhosa”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 27 jul.1996.
- FREDERICO, C. Abacaxica. **Opinião**, n. 206, 15 out. 1976, p. 18.
- GUERREIRA também na ficção. **O Globo**, Rio de Janeiro, 21 jul. 1996. Revista da TV, p. 17.
- GUEIROS, P. M. Xica da Silva exige estômago. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 13 jun. 1997. Caderno B, p. 4.
- HASENBALG, C. Copiando o senso comum. **Opinião**, n. 206, 15 out. 1976, p. 19.
- LIMA, E. Xica da Silva: a escrava que virou novela. **Revista Manchete**, Rio de Janeiro, v.1, n. 2.319, 14 set. 1996, p. 33-44.
- NASCIMENTO, B. A senzala vista da casa grande. **Opinião**, n. 206, 15 out. 1976. p. 20-21.
- PRONTA para um desafio. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23 jul. 1996. Caderno B, p. 6.
- REIS, R. O Fastasma da teledramaturgia. **O Globo**, Rio de Janeiro, 10 nov. 1996. Revista da TV, p. 20.
- RIGITANO, C. Manchete será autuada por nudez em Xica. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 28 nov. 1996. Ilustrada, p. 4.
- RIGITANO, C.; CASTRO, D. Nudez de Xica da Silva fica adiada. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 24 nov. 1996. TV Folha, p. 6.
- SOARES, M. Globo quer Xica da Silva. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 29 mai. 1997. Caderno B, p. 6.
- TAIS recusa-se a tirar a roupa. **Estado de São Paulo**, São Paulo, 25 mai. 1997. Telejornal, p. 302.
- TV Pesquisa: Consulta. Disponível em <https://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br/>. Acesso em 30 de março de 2023.
- XICA Preciosa. **O Globo**, Rio de Janeiro, 27 nov. 1996. Segundo Caderno, p. 10.