

## Além do que se vê: *Xicas da Silva* e os signos ideológicos<sup>1</sup>

Mariana Queen Nwabasili<sup>2</sup>

### **Resumo:**

Propõe-se uma análise de dois comentários críticos negativos feitos às formas de construção e representação da personagem histórica Chica da Silva no cinema e na literatura em 1976. A análise é proposta como meio de refletir se os corpos humanos funcionam e são observados na realidade vivida por nós, e conseqüentemente nas ficções, como imagens e, ao mesmo tempo, como signos ideológicos, que têm sentidos atribuídos aos seus formatos de forma discursiva e segundo construtos históricos e sociais. Também se propõe uma reflexão sobre estigmas e estereótipos nas representações de corpos femininos negros em produções audiovisuais. Mais do que isso, propõe-se uma reflexão sobre como os estigmas e os estereótipos operam na realidade dos espectadores e nas obras ficcionais, a ponto de serem sobrepostos às significações intradieéticas construídas nas tramas.

**Palavras-chave:** Xica da Silva, significação, corpo, negra, comentário

---

<sup>1</sup> Artigo apresentado no GP Cinema do Intercom São Paulo 2016, XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, realizado entre os dias 5 e 9 de setembro de 2016 na ECA-USP.

<sup>2</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (PPGMPA-USP) e bolsista CNPq. E-mails: [mariana.nwabasili@usp.br](mailto:mariana.nwabasili@usp.br) e [mari.nwabasili@gmail.com](mailto:mari.nwabasili@gmail.com).

## Além do que se vê: *Xicas da Silva* e os signos ideológicos

Partindo do nosso projeto de pesquisa, com o atual nome de “As Xicas da Silva de João Felício dos Santos e Cacá Diegues: traduções e leituras da imagem da mulher negra brasileira”, temos como foco estudar no mestrado não as obras *Xica da Silva* lançadas em 1976 (filme do diretor Cacá Diegues e livro do escritor João Felício dos Santos), mas sim os processos de construção dessa personagem em tais obras e os comentários de espectadores de 1976 e da atualidade a respeito dessa construção e apresentação.

O filme e o livro *Xica da Silva* são baseados na vida da personagem histórica Francisca da Silva de Oliveira, a Chica da Silva, negra escravizada, mas liberta em 1754, que subverteu as hierarquias da sociedade de sua época ao manter um relacionamento amoroso com o contratador de diamantes João Fernandes de Oliveira. Nascido no Brasil Colonial, mas vindo de Portugal, quando adulto, para administrar a coleta de diamantes no arraial do Tijuco – atual região de Diamantina, em Minas Gerais –, João Fernandes de Oliveira foi um dos homens mais poderosos da colônia portuguesa na América do século XVIII.

Neste artigo, faremos primeiro uma breve análise da construção das Xicas da Silva nas obras de 1976. Depois, analisaremos a relação do contexto de produção das obras com as formas como a personagem foi construída no filme e no livro. Em seguida, analisaremos o que os comentários críticos negativos feitos às obras por espectadores de 1976 e da contemporaneidade apontam com relação às formas de ver e dar a ver a personagem histórica Chica da Silva e os corpos femininos negros em geral nas ficções.

Ao analisarmos a construção e apresentação da personagem protagonista nas obras estudadas, percebemos que Xica da Silva é mostrada como lasciva, natural e sexualmente selvagem. O apetite sexual da protagonista é algo mostrado como essência de sua personalidade, algo insaciável e animalesco, apesar de racional: por muitas vezes, os apelos sexuais de Xica da Silva são usados propositalmente por ela para conseguir o que quer.

Enquanto na biografia de Chica da Silva escrita por Júnia Furtado (2006) não é possível verificar se a personagem histórica teve conflitos internos com relação aos costumes que adotou para ser aceita em uma sociedade que escravizava negros e “pardos” como ela, nas histórias de João Felício dos Santos e Cacá Diegues, as Xicas da Silva fictícias parecem ser mais complexas; mais conscientes de si, de sua cor e antiga condição,

expressando, por vezes, “raivas de classe e de etnia” por meio de seus exageros e extravagâncias.

Muitos pesquisadores associam as escolhas narrativas dos criadores do filme *Xica da Silva* à vontade e à necessidade de popularização do Cinema Novo na década de 1970, e a um processo de filmagem “meta-histórica”. Rodrigo Ferreira (2014) relaciona, de maneira enfática, o caráter meta-histórico do filme *Xica da Silva* à retratação, na obra, de relações de opressão como forma de alusão à repressão sofrida por cineastas, como Cacá Diegues, em meio à Ditadura Militar (1964-1985).

A necessidade de popularização do Cinema Novo por meio das tramas, da montagem e da estética surge como uma resposta à baixa adesão da massa aos filmes do movimento vanguardista. Ferreira esmiúça esse processo na carreira de Cacá Diegues:

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 povo’. No seu entendimento, retornar ao povo era uma necessidade do cinema brasileiro. (FERREIRA, Rodrigo, 2014, p. 177).

Além fazer uma possível referência aos filmes carnavalescos (cômicos e também muito musicados) do Brasil da segunda metade da década de 1930 (ORTIZ, 1953) e às chanchadas e pornochanchadas, a linguagem carnavalesca do filme *Xica da Silva* tem influência direta do samba tema da Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro de 1963, que foi *Xica da Silva*, já então grafada com “X”. “Aparentemente, 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” (FERREIRA, 2014: 178). Porém, o que sinalizam tais escolhas do diretor? E mais: o que tais escolhas nos dizem a respeito do rir e fazer rir no Brasil (como dado sociológico e cultural) por meio das ficções? Afinal, expondo citação de Bergson, escreve Carlos Ortiz (1952) que “nosso riso é sempre o riso de um grupo”. “Para compreender o riso, é preciso colocá-lo em seu meio natural, que é a sociedade. É preciso, sobretudo, determinar sua função útil, que é uma função social... O riso deve corresponder a certas exigências da vida comum. O riso deve ter uma significação social” (ORTIZ, 1952: 177).

### Personagem e contexto à frente

Em verdade, não foi só a graça que foi percebida pelo público do filme, como mostram comentários a respeito da obra. Analisando especificamente os comentários negativos sobre a construção da Xica da Silva no cinema, percebemos que as características da personagem protagonista chegam aos espectadores de 1976 (e atuais) como um dos pilares dos enredos e colocam as traduções/representações estritamente históricas presentes nas obras a reboque das peripécias – principalmente sexuais – da protagonista.

Em sua tese de doutorado, Ferreira destaca fortes críticas negativas feitas ao filme em cinco artigos de intelectuais publicados no jornal *n’Opinião*, em outubro de 1976. Ênfase maior é dada às críticas feitas pela historiadora Beatriz Nascimento, que, à época, consolidava-se também como militante do movimento negro. Ela alegou que o filme de Cacá Diegues se contentava “com o humor barato e grosseiro em cima dos estereótipos mais vulgares a respeito deste povo [negro]” (FERREIRA, 2014).

Já os comentários críticos de Júnia Furtado (2006) têm por base fatos verificados a partir de documentos históricos. Escreve Furtado que:

Por não estar vinculado a essa tradição, e tendo como missão conquistar o espectador, o cinema, ao enfatizar a sensualidade da mulher negra, construiu um mito que se ajustava ao imaginário coletivo da época [...] Se o discurso histórico se baseou em uma Chica metafórica, o romance, o cinema e a televisão somente criaram nos estereótipos. Nada se fez para levantar o véu que encobre a sua figura e que imobilizou o mito. Continuava desconhecida a Francisca da Silva de Oliveira, mulher de carne e osso, escrava, que participou do ciclo do diamante, período importante da história brasileira, que enriqueceu, adquiriu propriedade, escravos, bens de raiz, e que educou catorze filhos. (FURTADO, Júnia, 2003, p. 282 -284).

As críticas de Júnia Furtado e Beatriz Nascimento parecem partir dos seguintes pressupostos: 1) as ficções (ao menos aquelas que têm base direta em fatos e personagens históricos) devem seguir uma acuidade mimética para a construção da verossimilhança; 2) ao não seguir tal acuidade mimética, as ficções com base na história tornam-se equivocadas e enviesadas ideologicamente, o que, nesse caso, é identificado pela percepção de que o filme *Xica da Silva* reforça estereótipos; 3) a “realidade” dos fatos históricos defendida por determinados grupos é mais “real/verdadeira” do que aquela defendida por outros grupos;

4) existe uma forma mais fiel de retratar/(re)apresentar quem verdadeiramente foi essa mulher negra.

Em suma, Nascimento e Furtado questionam as imagens das Xicas da Silva ficcionais e colocam em xeque a validade da ordenação e significação proposta especificamente pelas produções literária e audiovisual. Nesse sentido, seus comentários críticos também mostram que – a despeito das intencionalidades dos autores alegadas como justificativas para a construção das obras, a despeito de que a trama do filme e do livro apresentaram Xicas da Silva que, ao nosso ver, são complexas, e a despeito de análises que dizem que o filme especificamente se vale da meta-história – os espectadores acionam elementos extra-diegéticos enquanto entram em contato com as obras, a ponto de fazerem comentários com base em conteúdos (consideração de estereótipos vinculados aos corpos negros, por exemplo) que não são pilares da trama em si, mas que espectadores poderão alegar enxergar mesmo que os autores das obras (não necessariamente os autores empíricos) neguem a exploração desses estereótipos como discurso.

Tentemos, então, entender como são vistos nas obras (sobrepostos a elas e a suas tramas) os estereótipos aos quais os comentários mencionados se referem. Processo que consideramos ser possível, porque tais estereótipos existem (foram construídos) “fora/para além” das obras, na realidade de vida dos próprios espectadores.

Pensando nas imagens como fontes visuais da história geral e não como fontes de uma história específica da arte ou do cinema, por exemplo, Úlpiano Menezes (2003) escreve que “as imagens não têm sentido em si” e, portanto, faz-se “necessário tomar a imagem como enunciado”.

Ao se inserir como um enunciado dentro de um contexto social e histórico que, ao nosso ver, não está apenas relacionado à Ditadura Militar, mas também a outros acontecimentos paralelos a ela, como o surgimento do Movimento Negro Unificado no Brasil em 1970 e a consolidação das teorias sociológicas a respeito da atribuição de valores raciais aos corpos, as imagens do filme *Xica da Silva* não são só associadas aos significados que ganham intradiegeticamente, mas também são acionadas pelo público em meio a um contexto social e cultural mais amplo.

Nesse sentido, parecem ingênuos os depoimentos de Cacá Diegues que apontam para uma crença de que seu filme teria apenas um significado em si (o significado encaminhado pelo autor) e dentro do contexto da Ditadura Militar e da história do cinema brasileiro. Escreve Diegues a esse respeito que:

“*Xica da Silva* pretendia recuperar, contra a perversão moralista da pornochanchada, o sexo bem-humorado dos modernistas, uma brincadeira cheia de jogos e preguiça, circulação livre de corpos que se encontram sem tautologia. Eu procurava a sensualidade do sexo. [...] Estes são os grandes espetáculos dos voyeurs, o contrário de tudo que era *Xica da Silva*, onde uma mulher, contra todas as circunstâncias de sua condição e época, subverte a sociedade em que vive a partir de seu simples prazer de viver. [...] Foi um jeito que encontrei de recuperar, na segunda metade da década de 1970, a utopia do prazer do início dos anos de 1960. [...] Qualquer que fosse o filme que eu fizesse naquele momento, seria necessariamente um projeto contra a morte, um desejo de recuperação do gosto pela vida que aqueles dias sombrios tinham nos roubado.” (DIEGUES, Cacá, 2014, pp. 378-379; grifos do autor).

A alegação de certa ingenuidade no comentário acima parte da ideia de que uma obra cinematográfica, como fonte visual histórica e também social, não mostra apenas aquilo que está nas imagens, mas também aquilo que não está, os *lapses* deixados pelo diretor e a dinâmica das relações sociais do período da produção, como pontua Marc Ferro (2010).

A câmera revela o seu funcionamento real, diz mais sobre cada um do que seria desejável mostrar. Ela desvenda o segredo, apresenta o avesso de uma sociedade, seus lapsos. Ela atinge suas estruturas. [...] Assinalar tais lapsos, bem como suas concordâncias ou discordâncias com a ideologia, ajuda a descobrir o que está latente por trás do aparente, o não visível através do visível. Aí existe a matéria para uma outra história, que certamente não pretende constituir um belo conjunto ordenado e racional, como a História; mas contribuiria, antes disso, para refiná-la ou destruí-la” (FERRO, Marc, 2010, pp. 31-33).

Em outras palavras, em algum grau e de maneira geral, importa mais o que as narrativas mostram diretamente, e o público leitor apreende de imediato (o que pode ser identificado pelas críticas positivas e negativas a serem destacadas), do que o que os autores atestam que quiseram dizer a partir das obras como contestação em meio a um determinado período histórico. Ou seja, as narrativas documentam as formas (escolhas) de narrar dos autores como agentes históricos e sociais, e não suas intencionalidades. Mais pistas a esse respeito são dadas por Jean-Louis Leutrat em texto sobre a complexidade dos chamados filmes históricos. Afinal, no caso de *Xica da Silva*, o que se percebe na obra é o retrato, mesmo que caricatural, de uma escravizada negra liberta no Brasil do século XVIII? Ou o que o filme registra é a forma como a imagem de uma escravizada negra liberta no século XVIII é vista e traduzida por autores já quase no final do século XIX?

Qual é a imagem que absorve a outra? Os índios, como os cowboys, são sutilmente diegetizados, ou a diegese é documentarizada? O descompasso vai se mudando numa oscilação que torna indecível a natureza da imagem mostrada. [...] Se admitimos que o cinema se inscreve na ordem das representações, como uma parte ritual bastante importante, ele não oferece senão o “já simbolizado” e o “já socializado em cada parte”. [...] É notório que o sentido que um autor (diretor, roteirista...) quis dar a sua obra não é forçosamente nela encontrável, que há um modo de funcionamento independente das obras que requer que nos esforcemos em compreender. (LEUTRAT, Jean-Luis, pp.28-32, 1995).

### **Signo ideológico**

A análise dos comentários negativos sobre as obras ainda dá margem para mais reflexões e questionamentos. Afinal, haveria existido uma Chica da Silva “mais real”, “mais verdadeira” e totalmente equivalente ao que foi a personagem histórica? Existe realmente algo que possa ser inequivocamente entendido como Chica da Silva, a verdadeira? “Que circunscrição de campo é feita pelo termo? O que ele significa? Que sentidos são com ele criados? A que se presta uma tal designação? A quem interessa?” (GOMES, 2008).

Se consideramos os escritos de Mayra Gomes (2008), Ella Shohat e Robert Stam (2006), em verdade, não há a possibilidade de traçar qualquer enunciado que não seja de ordem representativa, simbólica, imaginária.

A consciência humana e a prática artística, argumenta Bakhtin, não entram em contato com o “real” de maneira direta, mas através dos canais do mundo ideológico que nos rodeia. A literatura, e, por extensão, o cinema, não se referem ao “mundo”, mas apresentam suas linguagens e seus discursos. Em vez de refletir diretamente o real, ou mesmo refratar o real, o discurso artístico constitui a refração de uma refração, ou seja, uma versão mediada de um mundo sócio-ideológico que já é texto e discurso. (SHOHAT, Ella; STAM, Robert, 2006, p. 264).

Então, nos perguntamos: podemos relativizar quaisquer enunciados ficcionais sobre diferentes “corpos” (abordaremos melhor o que queremos dizer com esse termo adiante) e personagens sociais existentes na realidade vivida por nós, já que esses enunciados nunca irão equivaler à “realidade real” desses corpos? Não. E encontramos nos escritos de Valentin Nikolaevich Voloshinov (2004), pertencente ao círculo de Bakhtin, Shohat e Stam (este último muito adepto de conceitos de Bakhtin) reflexões importantes para a compreensão do porquê desse não.



Shohat e Stam identificam que julgamentos sobre questões de verossimilhança “vem à tona especialmente em casos nos quais há protótipos reais para as personagens e situações [representadas]” (SHOHAT; STAM, 2006:262). Isso significa dizer que saber da existência de uma Chica da Silva histórica faz com que parte específica dos espectadores consigam questionar, ou mesmo enxergar, o constructo simbólico sobre tal personagem quando ela é abertamente ficcionalizada. Assim, as críticas negativas específicas feitas a determinadas construções simbólicas e formas de representação e re(a)presentação dos “corpos” jogam luz sob o “princípio semiótico de que ‘algo está fora de lugar’ de uma outra coisa” que deveria ser colocada em algum lugar de uma outra forma, “ou de que alguém ou algum grupo está falando em nome de outras pessoas ou grupos” (SHOHAT; STAM, 2006:268).

É nesse sentido que as questões de representação também são políticas. Para Shohat e Stam, são justamente os protestos coletivos contra determinadas formas de representações e reapresentações nas ficções que apontam para o fato de que as produções cinematográficas, estão, sim, implicadas com a realidade social na qual se baseiam e são disseminadas.

O fato de que filmes são representações não os impede de ter efeitos reais sobre o mundo: filmes racistas podem angariar adeptos para a Ku Klux Klan ou preparar terreno para políticas sociais retrógradas. Como assinala Stuart Hall, reconhecer a inevitabilidade da representação “não significa que não há nada em jogo” [...] A teoria pós-estruturalista nos lembra que habitamos no interior da linguagem e da representação, e que não temos acesso direto ao “real”. Mas as construções e codificações do discurso artístico não excluem referências a uma vida social comum. (SHOHAT, Ella; STAM, Robert, 2006, pp. 262-263).

Considerando o conceito de *signo ideológico* cunhado por Voloshinov, mesmo os enunciados de Beatriz Nascimento e Júnia Furtado sobre a Chica da Silva que elas gostariam que tivesse sido de fato re(a)presentada no cinema e na literatura também são ideológicos, ao serem constituídos por signos. Para o teórico russo, ideologia é toda ideia empenhada em um sentido específico de criação de sentido em uma sociedade de classes; portanto, signo ideológico é todo o signo que tem um significado necessariamente construído e associado à realidade material e social na qual é criado e disseminado. Ou seja, é a intenção de sentido introjetada na palavra como signo neutro que faz com que ela seja “um fenômeno ideológico por excelência”.

Nesse sentido: 1) é por meio dos signos que as ideologias chegam à mente individual, e 2) as palavras (como um das formas dos signos) são ideologicamente



disputadas, com relação ao sentido associado à forma. “O signo se torna a arena onde se desenvolve a luta de classes. Esta plurivalência social do signo ideológico é um traço da maior importância. Na verdade, é este entrecruzamento dos índices de valor que torna o signo vivo e móvel, capaz de evoluir” (BAKHTIN, 2004:46).

### **O corpo como signo: discurso e sociologia**

A partir dos conceitos e reflexões apresentadas acima, passamos a ter como hipótese o fato de que, não só as imagens nos filmes, mas também os corpos humanos como imagens presentes na realidade vivida por nós são signos (formas com significados associados a si) que, na tela do cinema passam a ser o reflexo de uma imagem que em sua existência material já é em si imagem/signo – a revelia de algumas teorias estamos associado imagem e signo como pares/correspondentes. Quando nos referimos ao corpo humano como imagem estamos nos referindo à materialidade desse corpo físico em um dado espaço; corpo esse que tem significados associados ou sobrepostos a si a partir de determinados contextos, desdobramentos e construtos históricos, culturais e sociais.

Gomes nos ajuda a pensar a respeito de um *já-dito*<sup>3</sup> que paira sobre, ou forra, o manto onde os “corpos-imagens” circulam. Nesse sentido, ao falarmos das Xicas da Silva, ou da representação e reapresentação de corpos de mulheres negras em geral, na ficção precisamos perguntar: quais os significados e características atribuídas a esses corpos historicamente? Quais desses significados e características ganham *repetição* em enunciados proferidos nas relações sociais? Que (novas) imagens esses significados e característica criam, sobrepõem e sedimentam nesses “corpos-imagens” quando inseridos na realidade vivida?

Pontuando que o “corpo tem funcionado como o significante da condensação das subjetividades no indivíduo” (HALL, 2000:121) e criticando aspectos das teorias de Michel Foucault (1926-1984) quanto ao excesso de atribuição de poder aos discursos disciplinares sobre as vontades individuais, Stuart Hall (2000) destaca algo que nos parece interessante registrar:

---

<sup>3</sup> É Michel Foucault quem conceitua o “já dito”, escrevendo que: “já mais é possível assinalar, na ordem do discurso, a irrupção de um acontecimento verdadeiro; que além de todo começo aparente há sempre uma origem secreta – tão secreta e tão originária que não se pode nunca retomá-la inteiramente nela mesma [...] A este tema está ligado o de que todo o discurso manifesto repousa secretamente sobre um já dito; mas que este já dito não é simplesmente uma frase já pronunciada, um texto já escrito, mas um ‘jamais dito’, um discurso sem corpo, uma voz tão silenciosa quanto um sopro, uma escritura que é apenas o ôco de seu próprio traço. Supõe-se, assim, que tudo que o discurso formula já se encontra articulado nesse meio-silêncio que lhe é prévio, que continua a correr obstinadamente sob ele, mas que ele recobre e faz calar. O discurso manifesto seria, apenas, afinal de contas, a presença depressiva do que não diz e esse não-dito seria o ôco que anima do interior tudo o que se diz” (FOUCAULT, Michel, Sobre a arqueologia das Ciências: resposta ao Círculo Epistemológico. In *Estruturalismo e Teoria da Linguagem*, Petrópolis: Editora Vozes Ltda., 1971, p. 21).

Uma das implicações das novas concepções de poder desenvolvidas no trabalho de Foucault é a radical “desconstrução” do corpo – o último resíduo ou local de refúgio do “Homem” – e sua “reconstrução” em termos de formações históricas, genealógicas e discursivas. O corpo é construído, moldado e remoldado pela intersecção de uma variedade de práticas discursivas disciplinares. A tarefa da genealogia, proclama Foucault, “é a de expor o corpo totalmente marcado pela história, bem como a história arruína o corpo” (HALL, Stuart, 2000, p. 121).

Concordamos com Hall quando à necessidade de ser considerada a “autodeterminação dos corpos” frente aos discursos que os disciplinam. Porém, é interessante pensar que um indivíduo, ao propor ao seu próprio corpo um contorno/significado que difere da ordenação/significação estabelecida sobre esse corpo, pode não ter aceitação desse novo lugar/nova forma de re(a)presentação de seu corpo devido a ela não ter respaldo (“não existir”) no imaginário estabelecido/dominante/corrente.

Pensando na história do Brasil (das Américas, na verdade), os corpos femininos negros representados e reapresentados nas ficções e na realidade vivida por nós, de alguma forma, carregam em si significados acumulados e associados a eles historicamente, que remetem para um tempo “fora deles”, um tempo não contemporâneo, um passado que lhes atribuiu, e ainda atribui, determinados significados.

Sim, de alguma forma estamos falando de estigmas e estereótipos. Porém, mais do que isso, estamos falando da forma como os estigmas e os estereótipos operam e funcionam: de forma semiótica e discursiva ao associar a certas formas físicas significados historicamente situados que acompanham essas formas mesmo em diferentes sistemas de linguagem e a despeito da recombinação e ressignificação dessas imagens dentro de tramas ficcionais.

Para problematizar a forma e representação dos (corpos) negros no cinema (na ficção em geral), é preciso, então, fazer resgates para entender as origens dos significados atribuídos ao corpo feminino negro na realidade vivida por nós. Nesse caminho, Shohat e Stam mencionam as teorias de hierarquia racial do século XIX, cunhadas por autores como Hegel, Gobineau e Renan, e que influenciaram discursos midiáticos baseados e disseminadores de estereótipos sobre as minorias raciais. Já Jonatas Ferreira e Cythia Hamlin (2010) escrevem sobre a domesticação e deformação de corpos femininos e negros historicamente devido ao conflito e dificuldade em reconhecer e legitimar as particularidades desses corpos. Eles sustentam a ideia de que a sociedade moderna, por meio do discurso científico vinculado às teorias raciais, criou e determinou como

“monstros” objetos sociais exóticos com relação aos padrões eurocêntricos. Com a Revolução Comercial no período moderno, proporciona-se o encontro entre diversos tipos de corpos. Assim, os ditos corpos-monstruosos-não-europeus são observados segundo uma “lente ordenadora” que, com base em um ideário clássico, faz com que a “natureza sem controle” seja taxada como feia, inferior, e, conseqüentemente, banida, segregada, domesticada, civilizada.

Essas reflexões todas nos levam a pensar que se os significados são atribuídos e associados aos signos de forma discursiva (lembrando que os signos por si formam os discursos) em meio ao contexto social e a sociedade de classes, é possível disputar os significados a serem imbuídos a certas formas/imagens/corpos a ponto de ressignificá-las. Ou seja, não estamos propondo entender o funcionamento operacional dos estigmas e dos estereótipos apenas para reafirmá-los, confirmar as suas existências, mas sim para acharmos um caminho de reversão ou implosão dos significados que limitam as possibilidades de ser, enxergar e dar a ver os corpos humanos na realidade vivida por nós e, conseqüentemente, nas ficções (literária e audiovisual).

E aqui lembramos do que colocamos ainda no nosso projeto de pesquisa de mestrado quanto aos objetivos gerais de nossas investigações: a pesquisa pretende colaborar para um pensamento crítico a respeito das formas de representação das imagens das mulheres negras na literatura e nas produções audiovisuais brasileiras de massa desde o século XIX (influência para os séculos posteriores). Imaginando-se que, contando parte dessa história, será possível, por meio de estudos teóricos e do discurso acadêmico, reconhecê-la, entender suas origens, conseqüências e as formas para transformá-la.

## Referências bibliográficas

### Livros

- BERNARDET, Jean-Claude. Cinema brasileiro: propostas para uma história. São Paulo: Cia. de Bolso, 2009
- \_\_\_\_\_. Piranha no mar de rosas. São Paulo: Nobel, 1982
- DIEGUES, Cacá. *Vida De Cinema - Antes, Durante e Depois do Cinema Novo*. Ed. Objetiva, Rio de Janeiro, 2014
- FERREIRA, Rodrigo. Cinema, história pública e educação: circularidade do conhecimento histórico em Xica da Silva (1976) e Chico Rei (1985). Tese de doutorado, UFMG, 2014
- FERRO, Marc. Cinema e história. São Paulo: Paz e Terra, 2010
- FOUCAULT, M. Sobre a Arqueologia das Ciências: respostas ao Círculo Epistemológico. In *Estruturalismo e Teoria da Linguagem*. Petrópolis: Editora Vozes Ltda., 1971
- FURTADO, J. *Chica da Silva e o contratador de Diamantes, o outro lado do mito*. São Paulo: Cia das Letras, 2003

- GOMES, M. Do simbólico ao imaginário. In *Comunicação e Identificação - Ressonâncias no Jornalismo*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008
- \_\_\_\_\_. Identificação e comunicação: o liame do segredo. *Revista Cambiassu - UFMA*, São Luís, Maranhão, Vol III - Número 3 - Janeiro a Dezembro de 2007
- HALL, S.; WOODWARD, K.; SILVA, TOMAZ, T. (Org). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000
- LEUTRAT, Jean-Louis. Uma relação de diversos andares: cinema e história. *Revista Imagens*, Unicamp, nº 5, pp.28-32, ago/dez, 1995
- MENEZES, Ulpiano T. Bezerra. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. Artigo. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, número 45, pp. 11-36, 2003
- MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In *História e cinema*. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2007
- ORTIZ, CARLOS. O romance do gato preto: história breve do cinema. Rio de Janeiro: Livraria-Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1952
- PEIRCE, C. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1977
- SANTOS, João Felício dos. Xica da Silva. São Paulo: Círculo do livro S. A.,
- SHOHAT, E.; STAM, R. Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação. São Paulo: COSACNAIFY, 2006
- SOARES, Rosana de Lima. De palavras e imagens: estigmas sociais em discursos audiovisuais. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós*, Brasília, v.12, nº 1, jan./abr. 2009
- STAM, R. *Introdução à Teoria do Cinema*. Campinas: Papius, 2003
- \_\_\_\_\_. *Multiculturalismo Tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros*. São Paulo; Editora da Universidade de São Paulo, 2008
- \_\_\_\_\_. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Editora Ática S. A., 1992
- VOLOCHÍNOV, V. N.. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Editora Hucitec, 2004. 11 e 16 edições
- XAVIER, I. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naify, Cinemateca Brasileira, 2003

### Filmes

- EM QUADRO: a história de 4 negros nas telas. Direção: Luiz Antonio Pilar. Brasil, 2009, colorido, 93min. DVD, Rio de Janeiro: Cia Black e Preto Produções Artísticas, colorido, 93min.
- VÊNUS Negra. Direção: Abdellatif Kechiche. França, 166min. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=3\\_P-6uis4Q](https://www.youtube.com/watch?v=3_P-6uis4Q). Último acesso em 26/10/2015 .
- XICA da Silva. Direção: Cacá Diegues. Brasil, 116min. Trilha Musical: Roberto Menescal. DVD, Programadora Brasil, colorido, 116 min.

