

História, sexo e risos: quem tem medo de *Xica da Silva*?
History, sex and laughs: who's afraid of *Xica da Silva*?

Carlos Eduardo P. de Pinto¹

Resumo: O artigo aborda as relações entre o cinema e a história, através da análise de *Xica da Silva* (Cacá Diegues, 1976). Filme histórico peculiar, por conta de sua relação com a comédia – especificamente com as chanchadas e com as pornochanchadas – *Xica da Silva* possibilita refletir sobre as formas como os sentidos históricos podem ser transformados pela linguagem cinematográfica, identificando o humor como uma estratégia de politização.

Palavras-chave: Cinema Novo; filme histórico; ditadura civil-militar; Cacá Diegues.

Abstract: Through the analysis of Cacá Diegues' *Xica da Silva* (1976), the article addresses the relations between cinema and history. A peculiar historical movie, because of its relations with comedy – specially with two popular styles from the Brazilian cinematography, *chanchada* and *pornochanchada* -, *Xica da Silva* allows a reflection on the ways historical meanings can be transformed by the cinematographic language, identifying humor as a strategy to elicit political awareness.

Palavras-chave: Cinema Novo; historical movies; civil-military dictatorship; Cacá Diegues.

¹ Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense/UFF. O texto é derivado de um dos capítulos de sua dissertação de mestrado, defendida no PPGH da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro/ PUC-Rio. A pesquisa contou com apoio financeiro do CNPq. E-mail: dudachaon@yahoo.com.br

Cinema Novo, ditadura, filmes históricos: aproximações.

Quando o filme de *Xica da Silva* (Cacá Diegues) estreou, em 1976, com uma recepção positiva por parte da crítica e do público, provocou uma série de debates sobre o papel do cinema frente à ditadura civil-militar². Em especial, sobre o embate que o Cinema Novo vinha travando com o regime ditatorial desde sua instauração, em 1964. A inusitada mistura de comédia e história parecia inadequada aos padrões que os cinemanovistas vinham construindo ao longo da década, em que a ousadia experimental das narrativas aparecia unida a diegeses que permitissem algum tipo de paralelo com o contexto de criação e exibição das obras.

Caso exemplar é *Os inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1972), que abordou a Inconfidência mineira por um prisma crítico, mais adequado às elucubrações sobre os sentidos da história do que à espetacularização da mesma. O filme foi considerado um comentário alegórico sobre a ditadura, representando a tortura e a opressão sofrida pelos opositores do poder, mas também refletindo sobre o excesso de teorizações e falta de perspectiva prática dos mesmos³. Por outro lado, ainda no ano de 1972 – em que, não coincidentemente, se comemorava o Sesquicentenário da Independência do Brasil – estreou *Independência ou morte* (Carlos Coimbra, 1972), um filme histórico mais clássico, fiel aos padrões *hollywoodianos* tanto na linguagem quanto na diegese, misturando em doses iguais o heroísmo do protagonista (D. Pedro I) e o romantismo de sua relação com a marquesa de Santos.

Enquanto *Os inconfidentes* teve pouca projeção fora do circuito restrito de recepção cinemanovista, *Independência ou morte* foi aclamado como o filme mais popular do ano, sendo incorporado aos festejos oficiais do Sesquicentenário. O dualismo estabelecido por essas duas obras ajuda a estabelecer a distinção entre os filmes de história modernos, realizados em sua grande maioria por cinemanovistas e identificados com a oposição, e os clássicos, incentivados e acatados pela ditadura⁴.

Embora *Xica da Silva* possa também ser encarado por esse prisma, devo enfatizar que sua realização se deu em um contexto bastante diferente

² Cf. SOARES, Mariza de Carvalho. As três faces de Xica. In: SOARES, Mariza de Carvalho e FERREIRA, Jorge (orgs). **A história vai ao Cinema**. Rio de Janeiro: Record, 2001. p. 55-66

³ Cf. RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos fracos**. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

⁴ Cf. PINTO, Carlos Eduardo P. de. A história numa sala escura... a construção da memória nacional através de filmes históricos durante a ditadura civil-militar. **Cantareira**, 7ª edição online. Disponível em: <<http://www.historia.uff.br/cantareira/v3/wp-content/uploads/2013/05/e07a03.pdf>>. Acesso em: 30 de junho de 2013.

do que poderia ser apreendido no início da década de 1970. Se lá não havia ainda, por parte do Estado, uma política cultural sistematizada, a segunda metade da década já conta com proposições mais claras, como a encontrada na Política Nacional de Cultura (PNC), de 1975⁵. Através dela, passou a ser propagada uma noção de patrimônio cultural que enfatizava a miscigenação, numa reedição das ideias de Gilberto Freyre, que elegera a democracia racial e cultural como um dos elementos basais do *ethos* brasileiro.

Além disso, a PNC apresentava forte interesse em preservar a memória nacional, o que passava, indelevelmente, pela criação de uma cultura histórica. Com esse propósito, recebiam atenção o ensino de história, a criação e dinamização de museus e a conservação e revitalização de cidades históricas, sempre a partir de uma perspectiva em que o passado assumia contornos grandiosos, dignos de veneração. O mesmo viés pode ser encontrado nas exortações discursivas e nos concursos estatais de produção de roteiros de filmes históricos em que a história deveria ser – mais que representada – reverenciada. A Embrafilme, empresa estatal de cinema criada em 1969, foi a responsável por fazer a ponte entre a PNC e os cineastas, incentivando a realização de filmes históricos cujo estilo, na maior parte dos casos, era o épico clássico, o mesmo do já comentado *Independência ou morte*⁶.

Xica da Silva, coproduzido e distribuído pela Embrafilme, parecia se aproximar perigosamente desses postulados – afinal, problematizava a inserção do negro na sociedade setecentista, sem recorrer aos discursos mais em voga na época, associados à opressão. Por outro lado, dialogava com gêneros combatidos pelo Cinema Novo, tanto em seu momento inaugural, quanto na década de 1970, como as chanchadas e as pornochanchadas. As primeiras foram produções de grande apelo popular até a década de 1950, devido a suas histórias ingênuas, simples e aparentemente pouco politizadas. Eram consideradas, pela perspectiva cinemanovista, sinônimo de “mau cinema” e alienação. Da mesma forma eram encaradas as pornochanchadas, produções baratas da década de 1970, com narrativas igualmente leves (o que possibilitou serem consideradas as herdeiras das chanchadas), mas acrescidas de algumas doses de erotismo.

⁵ Cf. RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, estado e lutas culturais: anos 50, 60 e 70**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

⁶ Apesar da importância desse filme como um exemplo a ser seguido pelos cineastas que pretendiam se coadunar com a política cultural do Estado, devo enfatizar que ele não era uma produção estatal, recebendo apoio extraoficial da ditadura, através de elogios do presidente Médici publicados na imprensa. Cf. PINTO, Carlo Eduardo P. de. **O futuro do pretérito: a representação da história em filmes brasileiros produzidos durante a ditadura militar**. Rio de Janeiro, 2005. 174p. Dissertação (mestrado). PUC-Rio.

Como resultado dessas misturas de perspectivas e gêneros, *Xica da Silva* resultou num retumbante sucesso comercial, o que aumentou ainda mais a desconfiança a seu respeito. Afinal, a partir de uma perspectiva simplista, um filme de apelo *popular* (nesse caso, porque falava “com o povo” e não “do povo”) era um sério candidato ao posto de obra alienada⁷.

A crítica percebeu tais tensões, elogiando o filme, mas apontando nele uma possível guinada de rumo no interior do Cinema Novo, como fez José Carlos Avellar: “*Xica da Silva* é outro sinal de que o cinema brasileiro está procurando dirigir aos sentimentos do espectador certas ideias que, em filmes anteriores, foram endereçadas principalmente à razão do espectador”⁸. Contudo, segundo sua ótica, essa guinada não seria, necessariamente, uma traição das propostas cinemanovistas. É também o que notou outro crítico, Fernando Ferreira, ao afirmar que não se tratava de “um filme feito somente de amenidades”, mas também uma obra que denunciava “o arbítrio, o desvario do poder, a intolerância”⁹.

Por certo que tratar de uma mudança de perspectiva do Cinema Novo a partir de uma obra apenas parece uma manobra perigosa. Contudo, tal reverência dedicada a um filme de Cacá Diegues era justificada pela trajetória do diretor, vinculado ao Cinema Novo desde sua estreia profissional, com o curta *Escola de samba Alegria de viver*, parte da antologia *Cinco vezes favela* (1962), uma das obras inaugurais do movimento. Apesar de não ser apontado como um líder teórico, Cacá expressou, ao longo de sua carreira, as principais problemáticas abordadas pelos cinemanovistas até então: as favelas, com o curta de estreia; o filme histórico experimental, com *Ganga Zumba* (1963); as tensões entre o sertão e o universo urbano, em *A grande cidade* (1965); mais uma vez, a problematização da história, em *Os herdeiros* (1969)¹⁰; o Carnaval e o resgate do cinema popular da década de 1950 (em homenagem às chanchadas), com *Quando o Carnaval chegar* (1972) e novamente o sertão e a história, com *Joana Francesa* (1973).

⁷ Cf. SOARES, Mariza de Carvalho. op. cit.

⁸ AVELLAR, José Carlos. Uma grande festa. **Filme Cultura**, n. 29, maio de 1978. Dossiê Crítico: *Xica da Silva*. p. 90

⁹ FERREIRA, Fernando. A inventiva dos negros. **Filme Cultura**, n. 29, maio de 1978. Dossiê Crítico: *Xica da Silva*. p. 92

¹⁰ Cf. PINTO, Carlos Eduardo Pinto de. Relatos fantasmas: os filmes históricos cinemanovistas e a política cultural da ditadura civil-militar nos anos 1970. **Rebeca**. Ano 2, edição 3, n. 3. Jan-Jun de 2013.

Disponível em: < <http://www.socine.org.br/rebeca/pdf/d3.pdf>>. Acesso em: 18 de novembro de 2013.

Além da aderência de sua produção aos postulados cinemanovistas, essa lista serve à percepção de como a história é um tema recorrente em sua obra, o que levou o historiador Robert Rosenstone, interessado na representação da história pelo cinema, a elencá-lo como um dos diretores internacionais comprometidos com o “filme histórico inovador”¹¹, forma como ele se refere ao que aqui denomino *filme histórico moderno*.

Como apresentado no início, são várias as linhas de discussão a que o filme de Diegues aponta. Contudo, pretendo me ater aqui especificamente ao aspecto ressaltado por Robert Rosenstone: a capacidade de recriação dos sentidos históricos através do uso da linguagem cinematográfica. Em lugar de debater a representação da sociedade colonial portuguesa na América, ou o papel do negro (ou da mulher negra) nessa sociedade – o que a diegese do filme autorizaria – prefiro me ater ao conceito mais abstrato de história, abordando como o mesmo tem os seus sentidos reinventados pelo filme.

Como eu vejo *Xica da Silva*

Xica da Silva parece um filme mais “fácil” que outros filmes históricos modernos do período. Permite uma fruição linear, apresenta grandes atrativos estéticos, é bonito, sensual e alegre. No entanto, sua “facilidade” acabou se convertendo em problema no momento da análise, pois a sedução blindou minha sensibilidade para perceber suas artimanhas. Vi, reví, revirei. Como um censor, estava em busca de subversões e não encontrava nada: um filme narrado linearmente, com início-meio-fim, e transparente, sem nada de obscuro na diegese. Além disso, tratava-se de uma comédia de costumes, pintada com cores vibrantes e atuações expansivas – quase uma festa. Estava diante de uma *reconstituição de época*, com locações em cidades coloniais, cenários abarrotados de objetos do sec. XVIII, roupas ricamente detalhadas (talvez um pouco acima do tom no caso do figurino de Xica, mas nada que não se coadunasse com sua suposta extravagância). Assim, não encontrava nenhuma subversão nem na forma, nem nos cenários, nem nos figurinos deste filme que eu já sabia tratar-se de uma história de amor.

De uma maneira esquemática, a estrutura da diegese poderia ser reduzida ao seguinte: um protagonista em cativeiro tem uma força oculta que percebe ser útil para alcançar sua libertação. Essa força é incógnita para o espectador, que desconfia, mas nunca tem certeza do que seja. Sabe apenas tratar-se de algo indelével, único do protagonista. Esse, ao utilizar seu poder secreto, alcança sua libertação e descobre o amor. Em seguida, o

¹¹ ROSENSTONE, Robert. **A história nos filmes, os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010. p. 36

objeto do amor do protagonista corre perigo e ele tenta por todas as formas salvá-lo, mas falha. Finalmente, a liberdade e o poder alcançado se vão junto com o amor, fazendo com que o protagonista volte ao estado inicial. Porém, ele ainda possui sua força.

Ao realizar o exercício acima, desconfiei que *Xica da Silva* fosse uma saga épica no estilo “ascensão e queda”. Estaria ainda diante de um “grande épico”, como *Independência ou morte?* Sabia que não, porém ainda era incapaz de percebê-lo como um filme histórico moderno. E ao tentar “encaixá-lo” à força entre os clássicos, sentia certo desconforto: o filme não era clássico, mas parecia ser. Então entendi.

Bastou acrescentar algumas informações mais precisas à descrição da diegese para perceber algumas incongruências que não se coadunam com a estrutura de um épico clássico. O protagonista é, na verdade, a protagonista. Nada de mais, caso se tratasse de uma heroína como Joana Angélica, Maria Quitéria ou Anita Garibaldi – religiosas ou guerreiras. No entanto, *Xica da Silva*¹² é uma escrava que se tornou esposa de um contratador da Coroa Portuguesa. Nem belicosa nem santa: apenas uma mulher negra com todas as suas forças, inclusive “aquela”, oculta, que enlouquece a todos os homens que a experimentam, incluindo o contratador – designado para explorar os diamantes na Colônia – que se tornou seu amante e fonte de suas riquezas. Acrescente-se a tudo isso o fato de ela mesma possuir escravos e de não lutar para libertar outros negros, apresentando um comportamento egoísta e interesseiro. Surge então uma heroína negra, sexualmente ativa e nada altruísta. Finalmente, encontrei a subversão que tanto buscava. Afinal, a diegese de *Xica da Silva* opera um jogo de inversões – de valores, imaginários, papéis, expectativas – que lhe confere um peso político incontestável.

Ao rever o percurso de minha crítica ao filme nos parágrafos acima, percebo que supervalorizei os aspectos narrativos em detrimento da diegese. Esperava que todos os filmes históricos modernos seguissem o caminho de *Os Inconfidentes*, que não era subversivo na diegese (afinal, ao menos superficialmente, seguia a “letra da História”) e, sim, na narrativa. Mas o oposto também se dá e é justamente isso que impede *Xica da Silva* de ser uma saga histórica qualquer e permite que a obra possa ser encarada como uma tentativa de subverter a lógica do filme histórico clássico.

Mesmo entre os elementos narrativos do filme, existe um que contribui para a compreensão de seu caráter subversivo e que havia ficado

¹² A grafia com “x”, presente no título, é uma referência às regras ortográficas do sec. XVIII. Embora atualmente a escrita correta seja “Chica”, preferi o uso do “x” para marcar que meu interesse recai sobre a personagem criada pelo filme, menos que sobre a figura histórica.

submerso nas primeiras interpretações que ensaiei: o humor. Embora, num primeiro momento, só conseguisse encarar *Xica da Silva* como uma saga histórica *engraçadinha* – com toda a carga pejorativa que o uso do diminutivo pode ter aqui – a partir do momento em que passei a encarar o filme como um jogo de inversões, o humor pôde ser detectado como mais uma de suas armas.

Abertura para a história

Na sequência de abertura da obra, sou contemplado com um texto: “Uma manhã da segunda metade do século XVIII, nas proximidades do Arraial do Tijuco (hoje, cidade de Diamantina) quando ouro e diamantes eram tirados do fundo dos rios que corriam nas montanhas de Minas Gerais, para servir à Coroa Portuguesa”. Esta preocupação que o filme apresenta em me localizar no tempo e no espaço é um indício de que se trata de uma narrativa transparente. Numa paisagem montanhosa, vejo e ouço um homem bem vestido executar uma melodia. Fico sabendo que uma trupe ambulante de músicos parou no caminho para tocar com esse (aparentemente) rico viajante.

As personagens fazem comentários sobre a política dos diamantes e sobre a corrupção presente no Arraial. Um dos artistas, enquanto comenta a opinião popular sobre esses assuntos, começa a dizer: “(...) o povo fala também que...”, quando é interrompido pelo que parece ser o líder do grupo, que se interpõe entre o outro e o viajante rico: “O povo fala demais, o senhor não acha? E depois, nós somos apenas artistas. Não temos nada a ver com isso. Os artistas não devem se meter em política, não é mesmo? O senhor, por acaso, está na política?”. Nesse momento, o homem informa que é o contratador João Fernandes (Walmor Chagas), deixando o outro um pouco apreensivo.

Na próxima sequência, esse bando é assaltado por um grupo liderado por um negro, Teodoro, que explora ilegalmente os diamantes da região. Teodoro conversa com o contratador, pede o seu cavalo emprestado e faz questão de afirmar que não é ladrão: o cavalo será devolvido. Começam a subir os créditos.

A diegese continua: vejo o contratador (e ouço sua voz em *over*¹³) seguindo pela estrada, pensativo sobre um pangaré, possivelmente cedido por um dos artistas. Ele se refere às dúvidas em relação à tarefa de “governar” diamantes e as certezas de encontrar algo a mais no Arraial, algo que represente sua própria vida. Nesse ponto, já fui informado de que ele

¹³ Os sons *over* são aqueles ouvidos apenas pelo espectador. Muito utilizado em filmes com narradores e para representar o pensamento dos personagens, como é o caso.

está na política e que espera encontrar algo no Arraial que represente a sua própria vida. Por dedução, sei que sua vida não é a política. E por aproximação, intuo que sua vida tenha algo a ver com esta mulher que aparece na cena seguinte, de costas para mim, sentada num terreiro, esbugalhando milhos.

Vejo um rapaz (Stepan Nercessian) que chama pela mulher imitando o grunhido utilizado para chamar galinhas: “Xiiiica, Xiiiica, xic, xic, xic!!!”. Não me parece uma opção narrativa inocente apresentar a protagonista no meio de espigas de milho para depois dar a entender que ela aceita fazer sexo com o homem que solicitava sua presença daquele modo. A intenção aqui é reforçar a imagem metafórica de Xica (Zezé Motta) como *galinha*. Afinal, na Língua Portuguesa, ao menos em sua versão coloquial brasileira, o termo encerra forte conotação sexual quando usado para se referir a mulheres que se entregam ao sexo com facilidade.

A continuação da sequência, que me permite apenas ouvir os indícios da prática sexual a que se lançam os personagens, indica que as artimanhas eróticas da protagonista são extasiantes e um pouco assustadoras, levando o rapaz a emitir gritos apavorados: “Isso não, Xica! Isso, não! Nããããããããooooooooo!!!!!!”. Depois do ato consumado, posso vê-lo ostentando o rosto descontraído de satisfação. Mas ainda não vejo o rosto de Xica.

Nesta altura, o filme já evidenciou a ambiguidade de sua diegese. O prólogo, dominado pelo contratador, é limpo e racional. Música erudita executada no alto das rochas e o contratador no alto do cavalo empunhando sua alta cultura. Quando Xica aparece, está sentada no chão, cercada de elementos naturais, sendo comparada a um animal. O seu lugar é embaixo, junto à matéria e à natureza.

Esse contraste é reforçado quando o contratador vê Xica pela primeira vez. Ele está em seu gabinete de trabalho, tratando de política, reconhecendo os terrenos (concretos e metafóricos) dos diamantes no Arraial. Xica invade a sala com o suposto propósito de falar com seu dono, que participa da reunião. Ela finge desespero, diz que o filho de seu senhor a está perseguindo há dias, desejando que ela também faça com ele *aquilo* de que o senhor tanto gosta. Enquanto fala, de forma nitidamente dissimulada, Xica olha de soslaio para a câmera, que representa o ponto de vista do contratador e, ao perceber o fascínio dele diante de sua presença, começa a se exhibir. A câmera se afasta em plano aberto e o salão se transforma em palco para o seu desempenho. Enquanto diz que sabe dançar, cozinhar e cantar, faz gestos miméticos para representar cada atividade. Em seguida, fica de frente para a câmera, que se aproxima em plano médio e continua

falando com seu senhor, mas ainda olha para a câmera/ contratador, dizendo que o filho do senhor bate nela.

Nesse ponto, começa a rasgar as roupas para mostrar os machucados e, em *takes* próximos de fotografias estáticas, a carne se exhibe por baixo dos trapos rasgados. Em segundos os panos caem no chão e ela surge nua (a câmera mostra por trás o corpo inteiro e, de frente, apenas da cintura para cima). Os olhos dela são desafiadores, confirmando os propósitos da cena que “montou”: já não finge, apenas exhibe a carne nua. E a câmera gira em torno dela, admirando e quase acariciando a sua pele lustrosa. Nas cenas seguintes, o contratador faz uma oferta de compra para o dono de Xica. Estava iniciada a sedução, que se completa quando ela finalmente mostra ao contratador a “coisinha” que sabe fazer. O representante da alta cultura, da política racional, se rende à representante da baixa cultura, da política da carne.

A partir do que se pode constatar já nessas sequências iniciais, *Xica da Silva*, como um filme histórico clássico, recorre a um jogo de *faz de conta que estamos no passado*. No entanto, o seu *faz de conta* não pretende mimetizar a realidade passada, mas invertê-la. Esse “jogo” é semelhante àquele que acontece durante o Carnaval, quando hierarquias, classes sociais e papéis sexuais passam – aparentemente – a ser os seus contrários.

A história e a festa

O Carnaval não foi lembrado à toa. O filme remete constantemente a essa festa, principalmente quando retrata a “corte” de Xica, que usa roupas carnavalizadas por quase toda a duração da obra. Certamente conceber esse figurino é tarefa facilitada pelo referencial setecentista das fantasias dos desfiles de escolas de samba: pensar nos figurinos de mestre-sala e porta-bandeira, por exemplo, ajuda a perceber tal contiguidade. A trilha sonora também auxilia na formação do clima carnavalesco. Principalmente – mas não só – pela música extradiegética, marcada por percussão e pela canção *Xica da Silva*, um samba pop (ainda assim, *samba*), de Jorge Benjor: “Xica dá... Xica dá... Xica dá... Xica da Silva!”. Não apenas o ritmo sincopado, como também as conotações eróticas da letra estão fortemente ancorados nas festas carnavalescas, sobretudo como vivenciadas no Brasil. Mas a ligação da obra com a festa popular vai além.

Para abordar tal relação de *Xica da Silva* com o Carnaval – ao menos, com alguns aspectos basais da festa – recorro a Mikhail Bakhtin¹⁴

¹⁴ BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec/UnB, 1987.

que, ao analisar a cultura popular na Idade Média, divide as suas múltiplas manifestações em três grandes categorias:

- a. as formas dos ritos e espetáculos;
- b. as obras cômicas e verbais;
- c. as diversas formas e gêneros de vocabulário familiar e grosseiro.

As formas de ritos e espetáculos têm grande interesse para essa análise, principalmente por remeterem quase automaticamente ao Carnaval. Mas também as obras cômicas e o vocabulário grosseiro, por dialogarem com a comédia pastelão (chanchada) de que *Xica da Silva* se aproxima em alguns pontos e que, por sua vez, estabelece relações estreitas com o Carnaval.

Como já apontado, a comicidade de *Xica da Silva* se dá através de um diálogo com as chanchadas e com as pornochanchadas. Embora aparentados, os dois gêneros têm diferenças marcantes. Em contraste com as pornochanchadas, as chanchadas eram filmes musicais e possuíam uma relação próxima com o Carnaval. Não era raro se aproveitar para fazer o lançamento dos filmes às vésperas da festa popular para com eles divulgar as marchinhas carnavalescas que eram as apostas de sucesso do ano que se iniciava. Diferenciavam-se também no quesito nudez: embora piadas picantes e ousadas fizessem parte das chanchadas nos anos 1950, nudez e cenas que simulassem relações sexuais não eram comuns. Já nas pornochanchadas estas abundavam, explorando principalmente, mas não só, a sensualidade feminina. Contudo, apesar do *pornô* de sua denominação, não apresentavam nada de muito explícito. Quanto ao humor – talvez o elemento que mais as unisse – poderia afirmar que as pornochanchadas eram tão ingênuas (mas não tão eficientes) quanto as chanchadas.

Xica da Silva tem muitos lances chanchadescos, como a cena em que o primeiro dono de Xica aparece sem as calças na sala de visitas porque não sabe onde ela pôs a peça de roupa. O ator se comporta como um típico comediante popular: caricato, quase um palhaço. Os visitantes são o casal formado pelo intendente e por Dona Hortênsia (Elke Maravilha), principal antagonista de Xica. Ela, a despeito de ser uma das vilãs da história, segue também um arquétipo típico das chanchadas – a mulher casada que não consegue sufocar o desejo por outros homens. No caso de D. Hortênsia, seu principal objeto de desejo é o contratador e, não raro, ela tem “chiliques” por conta da presença dele. O último, apresentado na diegese quando o contratador está na praça principal da cidade prestes a ser levado preso de volta a Portugal, está muito próximo de uma caricatura: a mulher grita

exageradamente, esperando e ameaçando matar Xica. Finalmente, tem de ser carregada pelo marido para casa.

A pornochanchada comparece no filme principalmente através de sua protagonista: acredito que a nudez de Xica (que é, ao mesmo tempo, a de sua intérprete, Zezé Motta) só não seja mais explorada por se viver em tempos de censura. Mas, ainda assim, seios e nádegas estão na tela, além das diversas vezes em que Xica quase desmaia por conta de sua *zoeira*, que é a forma como ela denomina seu desejo sexual. Todas as vezes em que vejo Xica com as pálpebras a meio mastro, a cabeça jogada para trás, o corpo mole, já sei que ela irá dizer: “Tá me dando uma zoeira...” e se seguirão cenas em que ouço mais do que vejo, deixando a imaginação correr solta ao tentar visualizar a tal prática que faz os homens gritarem desesperados e depois sorrirem satisfeitos. O sexo está presente também em outros momentos, principalmente em frases de duplo sentido. Depois da invasão de Xica ao gabinete do contratador, por exemplo, o intendente fala ao seu dono que ela deveria levar muitas chicotadas. E completa, com entonação lúbrica: “Eu dou a primeira...”, para em seguida se corrigir, um pouco envergonhado: “... chicotada, quero dizer”. São piadas ingênuas, que funcionam muito bem no clima construído pala narrativa, justamente por sua contiguidade com as chanchadas.

A dimensão dúbia dos gêneros cinematográficos contamina a representação da cultura colonial, relacionando a violência e o humor – sempre num tom de Carnaval, festa da carne e do riso, mas também das sombras. Talvez seja prudente enfatizar que não se trata aqui – nem, acredito, no filme – de se realizar uma história do Carnaval através do cinema, mas de se compreender como a obra faz um “carnaval da história”, em que a lógica da festa serve a estruturar uma releitura dos sentidos históricos.

Desse modo, é interessante observar o contraste e a confluência do mundo do contratador, bem como do de outras personagens que vêm da metrópole (da corte iluminista de D. José) frente ao universo de Xica e dos demais habitantes da colônia. Esses, apesar de localizados no mesmo tempo que o contratador e Portugal, ainda parecem vivenciar a cultura medieval assim descrita por Bakhtin: “A influência da concepção carnavalesca do mundo sobre a visão e pensamento dos homens era radical: obrigava-os a renegar de certo modo a sua condição social (como monge, clérigo ou erudito) e a contemplar o mundo de uma perspectiva cômica e carnavalesca”¹⁵.

¹⁵ Ibidem, p.12

Desejo remarcar, porém, que tais reflexões, pensadas para caracterizar o período do Carnaval (recorte temporal) são no filme localizadas no espaço (colônia). Assim, “o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus”¹⁶ é identificado com a cultura colonial. O contratador chega ao Arraial do Tijuco e lá encontra, segundo suas palavras, sua vida: “Obrigado, Xica. Obrigado pela minha vida...”. E o que chama de *sua vida* foi justamente o período de inversão, de “liberação temporária da verdade dominante”.

Lá, pôde se apaixonar por uma mulher negra e escrava, assumir sua relação com ela, transformá-la em rainha. Pôde deixar para trás sua vida destituída de encantos em Portugal, com uma esposa “branca como cera”, sem atrativos sexuais. Num ponto do filme, ele fala a um interlocutor recém-chegado de Portugal: “Tenho certeza que o senhor também vai amar essa terra estranha”. Aqui, a noção de “terra estranha” é relacionada, sobretudo, às dualidades de Xica. É interessante notar que a ambiguidade possibilitada pelo Carnaval contamina não apenas a diegese de *Xica da Silva*, o filme, como também a leitura que se faz de Xica da Silva, a personagem histórica: escrava e rainha, alegre e melancólica, inocente e sensual, generosa e cruel, centrada e explosiva, política e alienada.

Essa cultura carnavalesca colonial, como é apresentada no filme, se aproxima do que Bakhtin designa como *realismo grotesco*, cujo traço marcante é justamente o “rebaixamento, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo, na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual e abstrato”¹⁷. Como já afirmei anteriormente, o universo do contratador, alto e iluminado, se encontra com o de Xica, baixo, escuro, terroso. Mas não somente o de Xica, pois os outros habitantes do Tijuco, ainda aqueles que se relacionam com o poder e veem na metrópole a verdadeira cultura, oposta aos hábitos degradados da colônia – mesmo eles são apresentados de forma cômica e grotesca, confirmando pertencerem ao mundo colonial e não ao metropolitano que admiram.

Nesse sentido, também me chamam atenção sequências em que os personagens aparecem comendo. Não raro alguém passa a mão num pãozinho, num bolinho, numa coxinha de frango. E são muitas as cenas que giram em torno de refeições. Duas, em particular, dão o tom exato da relação da protagonista com a comida. Ambas estão localizadas na porção final do filme. A chegada de um novo personagem à trama, acompanhado

¹⁶ Ibidem, p.9

¹⁷ Ibidem, p.17

pelo tom tenso da trilha (que contrasta com os acordes solares presentes até então) é o ponto de inflexão. “Dom José Luiz de Menezes Abrantes Castelo Branco de Noronha, conde de Valadares, governador da capitania, emissário da Coroa Portuguesa em missão especial no Arraial do Tijuco”. É assim que o conde, que veio inspecionar os negócios do contratador e trazer a carta do rei que o manda de volta a Portugal, se apresenta. Na sequência posterior, Xica circula pela cozinha onde escravas preparam um banquete e diz: “Dom não sei que lá! Estamos hospedando um aristocrata! Vamos! Vamos, meninas! Caprichem que o homem é nobre de verdade!”.

Mais uma vez, a dubiedade da personagem se evidencia. A preocupação em agradecer indica algum respeito pelo título de nobreza, mas o “Dom não sei que lá”, que abre a fala, denota desprezo por nome tão longo e pomposo. A sequência continua e Xica se depara com um pedaço de carne de carneiro sendo condimentado por uma escrava. Logo ela grita, dizendo que não gosta de carneiro, ao que a escrava lhe informa que é para D. Hortênsia. Xica então se lança furiosa sobre a peça de carne, enchendo-a de sal e pimenta, quebrando sobre ela ovos inteiros e cuspidando. Nesse momento, os efeitos devastadores de tais condimentos se dirigem apenas à antagonista.

Durante o banquete, no entanto, Xica aumenta o leque de seus desafetos e pretende atingir maior número de convivas com suas receitas marinadas na vingança. Por exemplo, nesse momento ela já se deparou pela primeira vez com o conde de Valadares (José Wilker). Esse, apesar de todos os esforços de sedução de Xica, não sucumbira aos *encantos da terra estranha*, como havia dito o contratador referindo-se implicitamente à Xica. Está envolvido demais pela cultura iluminista e o seu racismo é muito arraigado. Diante disso, ao invés de Xica (com o rosto pintado de branco em resposta ao racismo declarado do conde) dar uma desculpa para que apenas D. Hortênsia comesse o cabrito, apenas salva a si e ao contratador.

A comida pertence ao reino natural sobre o qual ela tem total domínio: é um elemento constituinte de seu universo tanto quanto o sexo. Assim, ela faz chegar à mesa civilizada dos brancos, o sabor condimentado, salgado e embebido em seus fluidos corporais de mulher negra. A etiqueta impede os convidados de reclamarem. Seguem-se caras e bocas silenciosas, engolindo com dificuldade a carne *contaminada* por Xica. O som extradiagético das cuícas marca o tom cômico: imagino os pedaços de carne descendo garganta abaixo como numa coreografia. Vejo o rosto cínico e triunfante da rainha negra.

Em outro banquete dedicado ao conde, Xica pretende salvar o contratador através da sedução sensorial. Manda preparar comidas africanas, “com todo o requinte das cortes negras”. Aguardente de cana-de-açúcar,

servida em cuia de coco, é o aperitivo. Depois, um cortejo de escravas apresenta as iguarias – feijão, amendoim, bolos, cocada, mingau – servidas em tigelas de barro, dispostas no chão (onde o conde também se encontra): mais uma vez, a referência ao que está no plano *baixo*. O conde, já sob os efeitos da cachaça, começa a comer usando as mãos e, livre de qualquer etiqueta, fica com o rosto lambuzado por restos de comida. Músicos da corte de Xica entram no salão com berimbaus e atabaques e suas escravas aparecem em cena executando uma coreografia sensual. O quadro aberto remete à boca de cena de um palco italiano, mas a montagem insere também alguns detalhes dos corpos, nus da cintura para cima.

Ao som do ruflar de tambores, Xica entra no salão, praticamente nua, vestindo apenas uma tanga finíssima que lhe cobre o sexo, com o corpo todo pintado de dourado. Dança sensualmente para o conde com gestos enérgicos, requebro de ombros e cintura, mantendo o olhar fixo no conde, num tom enigmático. O conde assiste a tudo estupefato e em transe: de fato, a apresentação se assemelha a um ritual mágico. Embora não haja na diegese qualquer referência explícita à religiosidade afro-brasileira, resta a impressão de um assentamento, com os alguidares de barro espalhados pelo chão, além do fato de Xica se aproximar do arquétipo de Oxum, orixá da sedução, da cozinha e do ouro.

Para completar esta impressão de encantamento, ao fim da dança o conde começa a imitar um galo, depois um burro, e um galo novamente, um cão, um lobo. Cacareja, zurra, uiva, movimentando os braços como se fossem as asas de uma ave, fica de quatro, põe a língua para fora. Puxa, então, a rainha Xica por cima das iguarias espalhadas pelo chão e os dois rolam entre os recipientes que servem a refeição, gritando muito. A sequência lembra mais uma brincadeira entre crianças que uma prévia de uma relação sexual.

A resposta do conde à estratégia de Xica é interessante, pois evidencia de forma caricata os resultados da sedução colonial. Ela embriaga, embota a razão, reduz ao reino sensorial animalesco, daquilo que não tem sentido racional. Na manhã seguinte, Xica está dormindo nua entre os membros de sua corte, também nus (talvez a evidência de uma bacanal), mas o conde não aparece em cena. Em seguida, é informada por uma escrava de que ele foi embora. Apesar de todos os esforços, o conde não se rendeu, a não ser momentaneamente, ao prazer das inversões coloniais. Vale notar que o conde apresenta trejeitos afetados que ficam a meio caminho entre a referência a sua educação cortesã ou a uma velada homossexualidade, o que poderia ser a causa da falha de todas as tentativas de sedução feitas por Xica.

A hora das cinzas

A sequência descrita acima se constitui no primeiro caso de tentativa de sedução perpetrada por Xica que não funciona. Marca, de fato, o fim do reinado da *Xica que manda*, como ficara conhecida no Arraial. O fim do auge de seu poder – este, grande a ponto de seu amante mandar construir um mar artificial no Arraial só porque ela não desejava viajar até o Rio de Janeiro para ver o mar real.

O declínio do reinado pode ser percebido nas roupas usadas pela “rainha”. No topo do poder, Xica sempre aparece vestida com adereços exuberantes. É digna de nota a cena em que percorre as ruas do Arraial, logo após receber a carta de alforria do contratador: ela e sua corte se vestem com roupas de mesma cor, em que sobressaem o branco e o amarelo ouro. Acredito que nenhuma cor seja inocente, ainda menos estas: a pele negra desta mulher livre que caminha altiva pelas ruas da cidade que a rejeita, agora está coberta pelo luxo branco enquanto o amarelo ouro vem reverenciar sua riqueza, o poder e o dinheiro que permitiram a alforria que a aproxima mais do mundo dos brancos. O conjunto formado por ela e pela corte, por usarem as mesmas cores e por seguirem numa espécie de desfile exibicionista, reforça as conotações carnavalescas. Festa, luxo, auge.

Agora, já em sua fase decadente, vejo Xica usar roupas pretas. Na cultura ocidental, preto é o contrário de festa: é luto. Um penacho vermelho-sangue encimando o chapéu ainda dá um alento de vida através da referência ao sangue que nutre a carne. Não é o fim total. Mas vermelho também pode ser prenúncio de sangue escorrendo, de morte. Na sequência em que o contratador está na praça, preso, prestes a ser levado de volta a Portugal, Xica usa uma capa preta. Ela segue, com o olhar perdido, para fora dos contornos habitados do Arraial. Ruma para o universo pétreo e selvagem dos contornos do Tijuco. Vê o mar que o contratador criou para ela e o seu barco se desfazendo, incendiado. Crianças correm atrás dela, gritando: “Xica rabuda! Xica rabuda!”. Por um longo tempo ela ouve calada, sofre a humilhação. Depois berra, irada: “É a mãe, seu merdas!”. Os meninos fogem, mas começam a cantar, já fora de campo: “João Fernandes foi-se embora/ Sua negra tá sem bunda/ Não é mais Xica que manda/ Ficou só, Xica rabuda!”.

O fim de Xica, perdida e decadente, se coaduna com o clima carnavalesco do filme: agora ela vivencia sua quarta-feira de cinzas. Ainda mais uma vez, Bakhtin:

A imagem grotesca caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda

incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução. A atitude em relação ao tempo, à evolução, é um traço constitutivo (determinante) indispensável da imagem grotesca. Seu segundo traço indispensável, que decorre do primeiro, é sua ambivalência: os dois polos da mudança – o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose – são expressos (ou esboçados) em uma ou outra forma¹⁸.

Início e fim, auge e decadência: mais uma vez, as ambiguidades do filme confirmadas. Mas o fim não se dá nesse momento. Afinal, a “(...) degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo renascimento. E por isso não tem somente valor destrutivo, mas também regenerador: é *ambivalente*, ao mesmo tempo negação e afirmação”¹⁹. *Xica veio de baixo*, para usar uma expressão popular – sábia, como a maioria delas – e esteve no alto. No fim, Xica caiu. Porém, não pode terminar simplesmente no chão, pois é preciso que o ciclo se renove.

Em suas perambulações pelos arredores do Arraial, ela se depara com o convento dos negros construído por ordem dela. Bate desesperada na porta. Quem a recebe é filho de seu antigo dono, José Rolim, agora padre, e um dos *inconfidentes*. Estava no convento por ordens de Xica, que deixara ele se esconder das perseguições da Coroa. Nesse ponto, *Xica da Silva* se encontra com *Os inconfidentes*. Não só porque acontece a união entre a protagonista de um filme e uma personagem secundária de outro, mas porque a construção das cenas seguintes se aproxima mais do estilo narrativo de *Os inconfidentes*.

Depois de cuidar de Xica, tentar fazê-la comer e sorrir, o padre comenta o sossego do convento, da vontade de não sair dali. Xica diz que depois que as coisas ficaram como estão, ele não vai poder sair tão cedo. Então Rolim responde num tom de discurso assumido (falando com Xica e com o público simultaneamente, já que olha diretamente para a câmera). Tal recurso, que em *Os inconfidentes* é muito forte, até então não havia aparecido em *Xica da Silva*: ressurgem aqui a contemporaneidade indisfarçada do outro filme e também o tema da liberdade.

Esse tema já havia sido tratado antes, por Teodoro, o quilombola que pegara o cavalo do contratador emprestado no início do filme. Ele vai até a casa de Xica comprar do contratador a liberdade da própria mulher.

¹⁸ Ibidem, pp.21-21

¹⁹ Ibidem. p. 19

Quando o contratador tenta lhe vender a escrava por um preço bem menor que o valor de mercado, Teodoro afirma que pagará o quanto vale a liberdade, que é sagrada. Sugere que o contratador distribua a diferença entre os pobres. Lembro que Teodoro é um *fora da lei*, mas politicamente correto. Qualquer semelhança com um guerrilheiro não é mera coincidência. Mariza de Carvalho Soares, em *As três faces de Xica*, afirma:

Ambos [Rolim e Teodoro] sucumbem aos encantos de Xica, e é com eles que Xica termina, juntando-se aos revoltosos. Xica representa o próprio “povo brasileiro” num momento em que, no Brasil, só é possível falar de política por alegorias²⁰.

Segue o diálogo entre Rolim e Xica:

José Rolim: Que é isso? Você está louca, Xica? Esse país não é feito só de gente frouxa, feito o seu contratador, não! Nós ainda vamos sair daqui juntinhos e vamos mijar na cabeça do conde, do intendente, da mulher do intendente (faz gesto típico de um homem urinando; risos dele e de Xica).

Xica da Silva: Não adianta, José. Minha vida se acabou. Sem João Fernandes, Xica da Silva não existe. Só na lembrança...

José Rolim: Protesto! Xica da Silva não vai se acabar nunca. Porque você é pra sempre, Xiquinha, e não pode se acabar. Porque sem você os diamantes não brilham e o fogo do mundo se apaga. Porque você é a festa, o sol do povo e sem você a liberdade deles não serve para nada. Enquanto houver amor, Xica...

Xica da Silva: Enquanto houver amor?...

Xica faz seus gestos e feições típicos do momento de *zoeira*. Rolim corre dela, lembrando que estão em uma igreja, lugar inadequado às práticas sexuais. Os protestos não funcionam e ela ainda corre atrás dele, gemendo e pedindo. Eles saem de campo, enquanto José diz: “Aqui é a casa de Deus, Xica!”. E ela responde: “Mas Deus não é contra isso não, ué!”. Ouço os gritos típicos dos machos subjugados e a voz de Jorge Benjor: *Xica dá...*

²⁰ SOARES, Mariza de Carvalho. op. cit, pp. 63-4

Xica dá... Vejo a mão de Rolim puxando a corda de um sino. A festa do sexo, do corpo saciado, do recomeço. Enquanto houver amor...

O tempo subversivo

Essa estrutura cíclica sugerida pelo fim de *Xica da Silva* pede uma reflexão mais acurada sobre o tratamento dado ao tempo pelas narrativas cinematográficas. Importante em qualquer gênero, esse ponto se mostra crucial para o *filme histórico*, independentemente de qual seja o estilo narrativo (clássico ou moderno), justamente por ser o que permite a leitura da ideia de história construída. Afinal, cinema e história podem estar ligados de muitas maneiras, mas o tempo possui caráter ontológico nas duas áreas. Assim como a especificidade do trabalho do historiador é temporalizar qualquer objeto, também cineastas, roteiristas e teóricos de cinema não podem fugir dessa questão.

Numa visão panorâmica, duas linhas podem ser traçadas: o cineasta pode “esculpir” o tempo – e nesse processo deve escolher entre *timings*²¹ diversos – ou apreender o tempo “real” através de uma filmagem contínua. Ao optar pela “escultura”, escolhe criar uma ilusão de tempo através da montagem. Muitos recursos foram criados pela narrativa clássica com esse objetivo: *flashback* ou *flashforward*²², *elipse*²³, narrativa retroativa²⁴, montagem em paralelo²⁵. Há recursos que podem ser utilizados independentemente da montagem, apesar de tradicionalmente estarem mais vinculados à narrativa clássica: legendas contendo informações sobre datas; cenários, figurinos e maquiagem “de época”; e tratamento diferenciado da imagem, com representações do passado apresentando fotografia e som marcadamente distintos do presente.

Acredito, porém, que os efeitos de tempo dados pela narrativa clássica ou pela narrativa moderna não estão separados de forma estanque. Basta lembrar que a narrativa clássica, apesar de ter o tempo fragmentado

²¹ Expressão cunhada pela indústria cinematográfica norte-americana que não tem tradução em português. O *timing* se refere ao tempo necessário para uma cena alcançar o objetivo proposto. Uma comédia, por exemplo, precisa ser encenada e montada com um ritmo que permita ao espectador compreender o sentido humorístico das falas e/ou das situações, sem se demorar muito nelas, para que não fiquem desgastadas.

²² *Flashback* e *flashforward* indicam passagem de tempo para o passado (lembança) e para o futuro (projeção), respectivamente.

²³ Recurso emprestado da literatura. Consiste em “pular”, na diegese, espaços de tempo de extensão variada (de poucos segundos a muitos anos).

²⁴ Narrar “de trás para frente”.

²⁵ Duas ações simultâneas são mostradas no filme de forma paralela.

no plano, sempre o apresenta contínuo na cena²⁶. Hugo Munsterberg²⁷ percebeu – ainda na época em que o cinema engatinhava – que o tempo do cinema é sempre o presente. Diferente da literatura, que tem o recurso das conjugações verbais para designar o(s) passado(s) e o(s) futuro(s), a ação cinematográfica não escapa do presente. Ainda que se trate de um *flashback* ou *flashforward*, a narrativa é sempre presentificada. E eu complementararia, afirmando que não se trata de um presente qualquer, mas especificamente do tempo contínuo: cinema é gerúndio.

Ao narrar uma estória com *status* historiográfico, os cineastas podem selecionar entre os recursos apresentados acima. E, ao escolherem a sua concepção de tempo cinematográfico, optam por uma concepção de história. Pensando em termos mais gerais, lembro que as concepções de tempo que se formaram até hoje sempre estiveram em perfeita consonância com ideias de história. Fluidez é a característica primeira do tempo, o que lhe permite adotar muitas formas, de acordo com a percepção que diferentes sociedades e épocas têm dele. E a história, por manter vínculo ontológico com o tempo, seguiu as mudanças.

Isabel Allegro Magalhães²⁸, na introdução a um trabalho sobre o “tempo feminino”, elenca três formas assumidas pelo tempo no Ocidente. *Penélope* personifica o tempo dos antigos, o tempo cíclico do fazer e desfazer, do eterno retorno; *Ariadne*, o tempo espiralado, principalmente do cristianismo, mas também das outras duas principais religiões monoteístas: um tempo que segue em frente de forma circular, formando uma espiral²⁹; e, finalmente, *Aquiles* personifica o tempo linear da modernidade, sempre em frente, ultrapassando obstáculos. Faz falta, nesse esforço de abordagem de grande fôlego, uma personificação para o tempo contemporâneo ou pós-moderno, como se preferir. Talvez *Medusa*, com seus múltiplos olhos ofídicos e capacidade de petrificar aqueles que ousam lhe encarar, pudesse

²⁶ É importante lembrar que essa não é uma questão pacífica. Gilles Deleuze, em *A imagem-tempo*, não acredita que esse tempo da cena seja realmente contínuo, uma vez que o tempo aparece ali por ter sido selecionado pelo montador. Seria, também, um tempo esculpido. Em outras palavras, não seria o “tempo inteiro” do plano-sequência, mas apenas um “pedaço de tempo”. Cf. DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo: cinema II**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

²⁷ Hugo Munsterberg é um teórico dos primórdios do cinema. Morreu em 1916, sem assistir, por exemplo, a *Intolerância*, de Griffith, que revolucionaria a forma como o tempo era tratado na narrativa cinematográfica. Apesar disso, seu apuro crítico foi capaz de perceber questões teóricas do cinema que são discutidas até a atualidade.

²⁸ MAGALHÃES, Isabel Allegro. **O tempo das mulheres**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.

²⁹ A teleologia desse tempo se manifesta no seu objetivo: a história tem um fim (término e finalidade), mas o alcance dessa finalidade não se dá pela superação de fases. Afinal, os mistérios em que se baseiam devem sempre ser lembrados. Os tempos vão “para frente”, mas sempre retornam (fazem círculos) na rememoração do passado fundador.

ser uma boa representante desse tempo dos sem tempo, do presente dilatado³⁰.

Não devo esquecer que a percepção mesma de que o tempo é vário tem a sua história. Ela pertence à contemporaneidade, principalmente ao século da relatividade: “Com a perspectiva de Einstein (1879-1955) houve grandes alterações no que ao tempo diz respeito. Uma delas será certamente o reconhecimento da existência de múltiplas ordens temporais, em vez da existência de uma única, como até então se afirmou”³¹.

Agora, volto aos filmes históricos modernos, procurando afinar a noção de que a forma como o tempo é concebido permite realizar leituras várias da história. Recorro, aqui, aos significados que Metz dá aos termos *história* e *discurso*. Por sua perspectiva, um épico histórico – como *Independência ou morte* – seria *história*. Afinal, se trata de uma narrativa que não se assume como tal, pretendendo ser objetiva e neutra, apenas “mostrando” os fatos. Vale notar que essa denominação se coaduna com sua pretensão de ser História. *Os inconfidentes*, por outro lado, seria *discurso* – e novamente percebo um encaixe bem ajustado: sua intenção é emitir opiniões críticas sobre a história. Discursar, no presente, sobre o passado. O filme se recusa a ser História, até porque o tempo histórico é subvertido e fatos desenrolados em aproximadamente cinco anos se comprimem em hora e meia sem haver em nenhum momento legendas indicando datas. Como se o tempo fosse comprimido para “caber” na abertura do presente da encenação.

Xica da Silva, por sua vez, se encontra a meio caminho entre uma opção e outra. Segue a narrativa clássica, se constituindo em *história*, na concepção de Metz. No entanto, também joga com o tempo através do *timing*. Se há um *jogo de faz de conta que estamos no passado*, esse é burlesco, satírico, chanchadesco. Não é, de forma alguma, História.

Para enriquecer a abordagem, seria interessante confluir a interpretação que venho construindo com alguns dados relativos à relação da chanchada com os filmes históricos. A Atlântida, responsável pela criação do gênero, produziu, em 1952, *Carnaval Atlântida* (José Carlos Burle), considerado um “filme manifesto” por resumir as pretensões da chanchada e responder, em tom irônico, à Vera Cruz, que pretendia produzir filmes brasileiros nos moldes *hollywoodianos*. Segundo a Atlântida, a forma adequada para se fazer filmes históricos no Brasil seria a paródia.

³⁰ Cf. GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Modernização dos sentidos**. São Paulo: ed. 34, 1998.

³¹ *Ibidem*. p. 49

No argumento do filme, Cecílio B. De Milho (uma paródia de Cecil B. DeMille, diretor de pomposos filmes históricos *hollywoodianos*), diante da intenção de filmar a história de Helena de Tróia, se vê às voltas com a única possibilidade realista de levar o projeto adiante: uma versão carnavalizada. A análise de João Luiz Vieira é precisa na compreensão de como o filme histórico foi encarado durante todo o percurso do cinema brasileiro até então:

É óbvia a referência à seriedade dos temas históricos, característicos da imutabilidade do passado, de coisas antigas e mortas, próprias de uma elite intelectual e não do povo. Segundo a ótica bastante particular encontrada na maioria dessas comédias, há uma articulação inevitável da oposição entre “popular” e “cultura de elite”. Aqui, o presente e o passado são identificados como pertencentes, o primeiro, à cultura popular e, o segundo, à cultura de elite³².

Desse modo, a carnavalização – via chanchadas – a que *Xica da Silva* recorre, ancora o filme (e a história) ao popular, ao presente. Embora não recorra a efeitos de tempo contínuo, como *Os Inconfidentes*, faz alusões fortes ao Carnaval – a ponto destas se tornarem a base de minha interpretação. Com isso, o filme confirma e rejeita simultaneamente os postulados vulgarizados que associam a história ao grandioso e nobre – à História³³. Confirma, porque o Carnaval, principalmente na forma como foi oficializado no Brasil (através dos desfiles de escolas de samba), trata a história como História. São comuns as referências a um passado de glórias, aos grandes heróis e heroínas, aos desbravadores. Além, é claro, de ser uma festa luxuosa, espetacular. Mas a encenação funciona também como a recusa desses postulados: a festa é efêmera e tudo logo se acaba ao fim do desfile. Ou, no máximo, na Quarta-feira de Cinzas, quando os marginalizados da História devem tirar suas fantasias de rei ou rainha.

O filme, portanto, me chama para brincar, para me divertir, para fruir. Usa uma estratégia diferente de *Os Inconfidentes*, que se distancia de mim, me convidando a pensar. Porém, chega ao mesmo resultado. Eu, depois de gozar com *Xica da Silva*, sinto com mais força o presente. Fico mais consciente de que as Xicas espalhadas pelo Brasil não são rainhas a não ser no Carnaval. Sei que o amor não é solução para tudo, e que o

³² VIEIRA, João Luiz. A chanchada e o cinema carioca. In: RAMOS, Fernão (org). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Círculo do Livro, 1987. pp.165-167

³³ Tal vulgarização poderia ser percebida em textos críticos e em discursos governamentais, por exemplo.

discurso de Rolim não tem valia. “Enquanto houver amor...” não anula “enquanto houver assassinatos”, “enquanto houver intolerância”, “enquanto houver falsa democracia”. Se a história, no filme, ganha *status* de desfile carnavalesco, com seus jogos de inversões e ritmo sincopado, não posso deixar de notar que o seu fim deixa na boca o gosto cinza de uma quarta-feira. Por fim, resta perguntar: Quem tem medo de *Xica da Silva*?³⁴.

Artigo enviado em julho de 2013; aprovado em novembro de 2013.

³⁴ Referência à peça teatral de Edward Albee, *Who's afraid of Virginia Woolf?*, adaptada para o cinema em 1966 por Mike Nichols, mantendo o título.