



É DIFÍCIL COMO O QUÊ?

escravidão e usos públicos do passado nas telenovelas

escrava

ISAURA

&

Xica  
da Silva



É DIFÍCIL COMO O QUÊ?  
escravidão e usos públicos do passado nas telenovelas

escrava  
ISAURA, & Xica  
da Silva

GABRIEL FLECK DE ABREU

## **É DIFÍCIL COMO O QUÊ?**

**Escravidão e usos públicos do passado nas telenovelas  
*Escrava Isaura* (1976) e *Xica da Silva* (1996)**

Dissertação apresentada como requisito parcial  
para a obtenção do título de Mestre em  
História, pelo Programa de Pós-Graduação em  
História da Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul (UFRGS).

Orientador: Prof. Dr. Fernando Felizardo  
Nicolazzi

Porto Alegre

2017

### CIP - Catalogação na Publicação

Abreu, Gabriel Fleck de

É difícil como o que? Escravidão e usos públicos do passado nas telenovelas Escrava Isaura (1976) e Xica da Silva (1996) / Gabriel Fleck de Abreu. -- 2018.

173 f.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Felizardo Nicolazzi.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Porto Alegre, BR-RS, 2018.

1. Escravidão. 2. Telenovela. 3. História pública. 4. Escrava Isaura. 5. Xica da Silva. I. Nicolazzi, Prof. Dr. Fernando Felizardo, orient. II. Título.

GABRIEL FLECK DE ABREU

**É DIFÍCIL COMO O QUÊ?**  
**Escravidão e usos públicos do passado nas telenovelas**  
***Escrava Isaura (1976) e Xica da Silva (1996)***

Dissertação apresentada como requisito parcial  
para a obtenção do título de Mestre em  
História, pelo Programa de Pós-Graduação em  
História da Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul (UFRGS).

BANCA EXAMINADORA:

---

Prof. Dr. Fernando Felizardo Nicolazzi – Orientador

IFCH – UFRGS

---

Prof. Dr. Benito Bisso Schmidt

IFCH – UFRGS

---

Prof. Dr. Igor Salomão Teixeira

IFCH – UFRGS

---

Prof. Dra. Miriam de Souza Rossini

FABICO – UFRGS

## Agradecimentos

Agradeço, em primeiro lugar, à Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), por toda minha formação em um ensino superior público de qualidade – que continue assim! – e ao CNPq pela possibilidade de me dedicar exclusivamente ao mestrado – na esperança que outros possam ter as mesmas oportunidades pelas quais eu sou grato hoje. Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em História (PPGH), seu corpo docente e funcionários, e agradeço especialmente ao meu orientador Prof. Dr. Fernando Felizardo Nicolazzi pelo suporte e pela paciência com todos os percalços surgidos ao longo do trabalho.

Agradeço também aos professores que gentilmente concordaram em compor a banca desta dissertação, Prof. Dr. Benito Bisso Schmidt, Prof. Dr. Igor Salomão Teixeira e Prof. Dra. Miriam de Souza Rossini. Um agradecimento especial ao professor Benito também pelos anos de orientação em iniciação científica ao longo da graduação, cujas leituras, discussões e aprendizados vão me acompanhar sempre em qualquer pesquisa.

Agradeço a toda a minha família, em especial aos meus pais, Pedro e Rita, e à minha irmã Juliana por todo o apoio e afeto. Não posso deixar de fazer uma menção à minha futura sobrinha Marina, que está para chegar trazendo o tipo mais gostoso de caos para a família. Agradeço às minhas avós Tita, Neusa e Nilza, que seguem firmes e fortes, e às minhas primas, primos, tios e tias pela felicidade que é ter uma família realmente próxima. À Lúcia, que mais do que prima é uma irmã, e à Júlia, que de tão nossa amiga é praticamente da família.

Agradeço à Alexandra por todo o apoio e por me ajudar a conceber a ideia desta pesquisa durante uma discussão de bar; à Isa por nunca me deixar sozinho durante qualquer tipo de ansiedade que uma dissertação pode causar; à Fernanda e à Cristina por me oferecerem as soluções pragmáticas sempre que eu precisava delas; aos colegas do PPGH e da graduação que sempre tiveram palavras de amizade e de lucidez para apresentar.

Por fim, agradeço aos amigos Mila, Dimi, Úrsula, Casemiro, Vitorio, Duda, Deborah, Chris e tantos outros cujos momentos de prazer, fossem grandes ou pequenos, renovavam as minhas energias; aos colegas do Vocals pelo apoio e compreensão sempre que necessário, e também a Tami, Batman, Haroldo e Pedro, que por quase dois anos dividiram comigo uma casa e uma quase rotina. Muito obrigado a todos vocês!

## Resumo

O presente trabalho propõe a análise das telenovelas *Escrava Isaura* (Rede Globo, 1976) e *Xica da Silva* (Manchete, 1996) sob a perspectiva dos usos públicos do passado. Enquanto *Escrava Isaura* foi escrita por Gilberto Braga em um contexto ditatorial, adaptando o romance abolicionista de Bernardo Guimarães sobre uma escrava branca, *Xica da Silva* foi a apropriação livre de Walcyr Carrasco das diversas memórias sobre a personagem histórica Francisca da Silva e seu romance com o contratador de diamantes no Arraial do Tejuco do século XVIII. Nos vinte anos que separam estas duas telenovelas, a historiografia brasileira sobre a escravidão foi palco de transformações ao mesmo tempo em que a telenovela brasileira se desenvolveu como uma indústria com papel de crescente destaque na construção da identidade nacional, com a telenovela “de época” administrando de forma performática as relações entre passado, presente e futuro. O trabalho coloca estas questões em diálogo com as telenovelas, refletindo sobre a representação do passado escravista em cada uma; as tensões sócio-políticas refletidas nestas representações; e as formas através das quais *Escrava Isaura* e *Xica da Silva* articulam passado, presente e futuro. A partir destas análises a dissertação busca perceber de que formas as escolhas de cada telenovela administram o passado da escravidão e como elas dialogam com os contextos sociais, políticos e culturais em que elas foram escritas, produzidas e exibidas.

**Palavras-chave:** Usos públicos do passado. Escravidão. Telenovela. *Escrava Isaura*. *Xica da Silva*.

## Abstract

The purpose of this work is to present an analysis of the Brazilian soap-operas *Escrava Isaura* (Rede Globo, 1976) and *Xica da Silva* (Manchete, 1996) from the perspective of public uses of the past. *Escrava Isaura* was written by Gilberto Braga in a dictatorial context, adapting Bernardo Guimarães's abolitionist novel about a white slave, while *Xica da Silva* was a free adaptation by Walcyr Carrasco of several memoirs about the historical character Francisca da Silva and her romance with a diamond mine owner and mining Governor of Arraial do Tejuco in the 18th century. For the twenty years between these two soap-operas, Brazilian historiography on slavery experienced many transformations while the Brazilian soap-opera developed as an industry with an increasing importance in the construction of national identity and the "Brazilian historical soap-opera" managed in a performative way the relations between past, present and future. This work poses these questions in dialogue with the soap-operas, reflecting upon the representation of the Brazilian slavery past in each one; the socio-political tensions reflected in these representations; and the ways *Escrava Isaura* and *Xica da Silva* balance and portray past, present, and future. This dissertation seeks to understand how the choices in each soap-opera convey the Brazilian slavery past and how they dialogue with the social, political and cultural contexts in which they were written, produced and broadcast.

**Keywords:** Public uses of the past. Slavery. Brazilian soap-opera. *Escrava Isaura*. *Xica da Silva*.



# Sumário

<b>Introdução</b> .....	<b>10</b>
Usos públicos do passado .....	15
É difícil como o quê? .....	20
<b>I. Como se escrevia a história da escravidão no Brasil</b> .....	<b>23</b>
A historiografia da escravidão em três momentos .....	27
Quando a academia ocupa as páginas da Folha .....	35
A historiografia da escravidão entre Isaura e Xica .....	43
<b>II. Vale a pena ver de novo?</b> .....	<b>46</b>
Passados populares, capitalismo tardio e indústria cultural .....	47
A telenovela no Brasil .....	52
Dividindo o tempo com a telenovela de época .....	66
<b>III. Escrava Isaura</b> .....	<b>70</b>
Resumo do enredo .....	80
Escravidão e agência .....	84
Os tempos de Isaura .....	97
<b>IV. Xica da Silva</b> .....	<b>109</b>
De <i>Francisca parda</i> a <i>Chica da Silva</i> .....	110
De <i>Chica</i> a <i>Xica</i> .....	115
A <i>Xica da Silva</i> que a televisão desconhece .....	124
Resumo do enredo .....	130
Xica Escrava, Xica Rainha .....	134
<b>Considerações finais</b> .....	<b>156</b>
<b>Referências bibliográficas</b> .....	<b>163</b>

– Isaura! – continuou Álvaro com voz sempre firme e grave: – se esse algoz ainda há pouco tinha em suas mãos a tua liberdade e a tua vida, (...), agora tens nas tuas a sua propriedade; sim, que as tenho nas minhas, e as passo para as tuas. Isaura, tu és hoje a senhora, e ele o escravo; se não quiser mendigar o pão, há de recorrer à nossa generosidade.

– Senhor! – exclamou Isaura correndo a lançar-se aos pés de Álvaro; – oh! quanto sois bom e generoso para com esta infeliz escrava!... mas em nome dessa mesma generosidade, de joelhos eu vos peço, perdão! perdão para eles...

(...)

– Senhor, – bradou Leôncio com os lábios espumantes e os olhos desvairados, – aí tendes tudo quanto possuo; pode saciar sua vingança, mas eu lhe juro, nunca há de ter o prazer de ver-me implorar a sua generosidade.

E dizendo isto entrou arrebatadamente em uma alcova contígua à sala.

– Leôncio! Leôncio!... onde vais! – exclamou Malvina precipitando-se para ele; mal, porém, havia ela chegado à porta, ouviu-se a explosão atroadora de um tiro.

– Ai!... – gritou Malvina, e caiu redondamente em terra.

Leôncio tinha-se rebentado o crânio com um tiro de pistola.

A escrava Isaura  
Bernardo Guimarães

## Introdução

Para quem nunca leu, a epígrafe deste trabalho acaba de estragar o final de *A escrava Isaura*,<sup>1</sup> romance de Bernardo Guimarães escrito em 1875. Nele, uma escrava de pele branca chamada Isaura sofre nas mãos de seu perverso proprietário Leôncio que, obcecado, usa de todos os cruéis meios que tem à sua disposição para conseguir a atenção da moça e mantê-la sob seu domínio. Seu martírio segue até que Leôncio perde todos os seus bens, incluindo Isaura, que é resgatada e libertada pelo herói Álvaro. O livro desenvolve personagens unidimensionais que encarnam bondade e maldade, e foi escrito em meio à campanha abolicionista com o objetivo de conscientizar as pessoas da desumanidade da escravidão; a concepção de uma escrava branca não era gratuita, pois para sensibilizar a elite racista brasileira do século XIX, a branquitude era colocada como símbolo e atestado de pureza, beleza e inocência. Nesse sentido, poder-se-ia dizer, Isaura era branca para atingir os corações preconceituosos da sociedade escravista do século XIX, para exprimir o ideal da heroína submissa, recatada e vitimizada, para ser a cândida imagem do bem, que é oprimida pela escravidão, um sistema vil e impessoal que não discrimina suas vítimas e permite que vilões obcecados como Leôncio ajam como quiserem, fazendo a inocente Isaura atender a todos os seus caprichos desmedidos.

A historiografia brasileira sobre a escravidão nas décadas posteriores demonstrou que a experiência da escravidão brasileira foi bem diferente de sua versão romantizada por Bernardo Guimarães. Ela discriminava suas vítimas sob um racismo que no século XIX foi naturalizado intensificado; os escravizados não eram a imagem branca, imaculada e cândida da inocência, mas sim diversas pessoas negras que cotidianamente, das mais diversas formas, lutavam pela sua sobrevivência a partir de sua condição. Talvez se assemelhassem mais com a personagem histórica Francisca da Silva, mulata escravizada que se envolveu amorosamente com o contratador de diamantes João Fernandes de Oliveira, comprou sua alforria e viveu como uma mulher livre no arraial do Tijucu, atual Diamantina/MG. No entanto, Francisca da Silva acabou se tornando um mito tão difundido no Brasil justamente por ser retratada como uma grande e misteriosa exceção na escravidão brasileira. Desde sua primeira aparição como registro histórico, em 1868, nas *Memórias do Distrito Diamantino*<sup>2</sup> de Joaquim Felício dos Santos, a relação amorosa de Chica com o contratador de diamantes fora considerada incomum e incompreensível.

A historiadora Júnia Furtado recentemente mostrou que, na verdade, “o tipo de vida que [Chica] levou não constituiu exceção”: a sociedade mineira era mais diversa e miscigenada que as do litoral brasileiro, do Caribe e dos Estados Unidos, e “à medida que

---

<sup>1</sup> GUIMARÃES, Bernardo. *A escrava Isaura*. FTD Editora, 2011.

<sup>2</sup> SANTOS, Joaquim Felício dos. *Memórias do Distrito Diamantino da comarca do Serro Frio*. 6.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1976.

o século XVIII avançava, surgiu uma camada numerosa de mulatos e negros forros da qual Chica da Silva foi apenas um dos exemplos”.<sup>3</sup> Ironicamente, foi o século XIX – auge das teses racialistas que procuravam justificar a continuidade da escravidão depois do fim do tráfico – que interpretou a história de Chica como algo ímpar e inexplicável. O mesmo século que precisou inventar a história de uma escrava branca para tentar causar alguma empatia na elite do Brasil excludente da época não conseguia encaixar o registro histórico de uma relação amorosa estável entre um homem branco e uma liberta em seus estereótipos sobre a mulher negra escravizada.

Apesar da aproximação irônica de Chica e Isaura, as formas pelas quais suas histórias circularam ao longo do tempo tomaram caminhos muito diferentes: a narrativa de uma mulher negra, consciente de sua raça, protagonizando uma inversão hierárquica na sociedade escravocrata brasileira no século XVIII revela uma imagem da escravidão muito diferente da retratada no romance de Guimarães, que oprime uma mulher branca, inocente, bem educada, criada com os valores senhoriais, que sofre calada nas mãos de um senhor perverso. São principalmente estas diferenças entre Isaura e Chica que tornam suas histórias interessantes para este trabalho, cuja preocupação é menos o grau de representatividade de cada personagem em relação à população escravizada no Brasil, e mais o fato de que, se tratando de narrativas sobre a escravidão, as histórias de Isaura e de Chica buscam usos públicos do passado diferentes. Ambas as histórias foram tematizadas de diversas formas: o livro *A escrava Isaura* foi escrito por Bernardo Guimarães em 1875, e sua história de Isaura foi transformada em filme em 1929 e novamente em 1949. Em 1976 foi adaptada para telenovela pela Rede Globo, tornando-se a novela mais reprisada pela emissora em sua história e uma das novelas brasileiras mais exibidas no mundo, em quase 80 países. Foi posteriormente readaptada em telenovela pela Rede Record, em 2004. Já a vida de Chica da Silva foi transmitida pela tradição popular oral, tema de diversas músicas e de samba-enredo nos anos sessenta. Depois de registrada por Joaquim Felício dos Santos, sua história foi tematizada por Cecília Meireles no *Romanceiro da Inconfidência*; Antonio Callado produziu uma peça com a sua história; em 1966, Agripa Vasconcelos escreveu *Chica que manda*,<sup>4</sup> em tom de romance histórico, e dez anos depois, João Felício dos Santos escreveu *Xica da Silva*,<sup>5</sup> livro lançado junto com o famoso filme *Xica da Silva*, ambos lançados no ano de 1976 (também o ano de estreia da novela *A escrava Isaura*). Em 1996, a história de Chica foi adaptada para o formato de telenovela pela extinta Rede Manchete, e em 2005 reprisada pelo SBT, além de também ter sido bastante exportada.

Todas estas diferentes narrativas sobre as personagens corresponderam a diferentes usos do passado. Se o romance *A escrava Isaura* possuiu seu papel na campanha abolicionista, ele também reforçou naturalizações do racismo brasileiro em uma visão sobre a escravidão que continuou sendo reapropriada e difundida. Já a história de *Chica da Silva* enalteceu a *agência* escrava em uma perspectiva que contraria a

---

<sup>3</sup> FURTADO, Júnia Ferreira. *Chica da Silva e o contratador dos diamantes: o outro lado do mito*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p.22.

<sup>4</sup> VASCONCELOS, Agripa. *Chica que manda*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1966.

<sup>5</sup> SANTOS, João Felício dos. *Xica da Silva*. 3.ed. São Paulo: José Olympio, 2007.

difundida ideia da falta de mobilidade social, mas ainda vinculada a imagens de erotismo, sexualidade e arbitrariedade. Além disto, enquanto Isaura era uma personagem fictícia, Chica era uma personagem ficcionalizada: a primeira surge em um romance do século XIX enquanto a segunda corresponde à memória de uma pessoa que realmente existiu. No entanto, para além das diferenças e peculiaridades das duas histórias (uma mulher branca ser escravizada e uma negra ser mandante no Brasil colonial são narrativas bastante particulares sobre a escravidão brasileira), o foco deste trabalho – e o que permite a comparação – são os diferentes projetos de administração do passado que elas operam.

Este trabalho tematiza as telenovelas *Escrava Isaura*, de Gilberto Braga, transmitida na Rede Globo de Televisão entre 11 de outubro de 1976 e 5 de fevereiro de 1977, e *Xica da Silva*, de Walcyr Carrasco, sob o pseudônimo de Adamo Angel, transmitida pela Rede Manchete de Televisão entre 17 de setembro de 1996 e 11 de novembro de 1997. Como produtoras de narrativas sobre o passado no espaço público, as duas são instrumentos privilegiados de análise dos usos públicos do passado graças ao respectivo sucesso de cada uma e à centralidade da telenovela como paradigma ficcional na América Latina e no Brasil.<sup>6</sup> As duas novelas retratam o passado escravista de maneiras muito diferentes: enquanto *Escrava Isaura* é ambientada em fazendas de cana-de-açúcar em Campo dos Goytacazes no início do reinado de Dom Pedro II, *Xica da Silva* se passa no Arraial do Tijuco, hoje Diamantina, Minas Gerais, retratando a sociedade colonial do século XVIII e a busca por diamantes. As próprias aberturas já demonstram a diferença na tônica das duas telenovelas: *Escrava Isaura* inicia com a canção “Retirantes” de Dorival Caymmi, de inspiração na música africana, e com gravuras do pintor Jean-Baptiste Debret, retratando o trabalho escravo e a sociedade brasileira no século XIX. A ausência de imagens das personagens da trama e a escolha destas imagens indica a centralidade da escravidão em sua abordagem: como veremos o passado escravista é central para a construção das personagens e a articulação da temporalidade da novela.

---

<sup>6</sup> ALENCAR, Mauro. A Telenovela como Paradigma Ficcional da América Latina. *XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. S/d. Disponível em <<http://sec.adaltech.com.br/intercom/2005/resumos/R0543-1.pdf>>. Acessado em 04/05/2016.



Vídeo 1. Abertura original de *Escrava Isaura* (1976)<sup>7</sup>

Já a abertura original de *Xica da Silva* traz a música “Xica Rainha”, de Marcus Viana, Patrícia Amaral e Transfônica Orkestra, de inspiração erudita, junto com imagens da igreja São Francisco de Assis, em Ouro Preto / MG. A imagem de Nossa Senhora da Conceição é substituída pela de Tais Araújo, atriz que interpreta Xica. Anjos a despem na sequência enquanto ela sorri maliciosamente. A combinação de erudição, religião e sexualidade na música e nas imagens refletem a ênfase da narrativa na ascensão social de Xica ao ocupar lugar de destaque na sociedade colonial de Minas Gerais, e nas contradições desta ascensão. A abertura joga com elementos das diferentes construções da personagem Chica da Silva que antecedem a telenovela, refletindo uma disputa em torno da memória da escrava/rainha do Tejuco.



Vídeo 2. Abertura original de *Xica da Silva* (1996)<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Todos os vídeos citados no trabalho estão disponíveis no site <<http://difícilcomooque.wixsite.com/inicio/videos>>.

<sup>8</sup> Disponível em: <<http://difícilcomooque.wixsite.com/inicio/videos>>.

Este trabalho propõe a análise comparativa das duas novelas centrada em duas chaves de análise que são desenvolvidas nos primeiros capítulos. Nos vinte anos que separam as duas produções, a historiografia acadêmica sobre a escravidão no Brasil foi palco de transformações epistemológicas que renderam polêmicas e debates no espaço público de discussão. Dentre estas transformações, destaca-se a ênfase cada vez maior nas experiências e na agência das pessoas escravizadas a partir dos contextos que se encontravam, em detrimento de uma análise categorial do escravismo enquanto instituição, sistema ou modo de produção. Neste sentido, o primeiro foco da análise deste trabalho é a narrativa da escravidão nas telenovelas *Escrava Isaura* (1976) e *Xica da Silva* (1996) em paralelo com a historiografia acadêmica sobre a escravidão e suas modificações entre as décadas de setenta e noventa no Brasil. Por outro lado, estes vinte anos também viram o desenvolvimento da televisão e da telenovela brasileiras na perspectiva de uma indústria do entretenimento, com uma maneira especificamente nacional de ser produção que acabou se tornando um paradigma ficcional e ganhando destaque na construção da identidade nacional. Assim, o segundo foco de análise tematiza as formas performáticas que as telenovelas articulam a temporalidade e administram o passado, atuando de forma privilegiada nesta construção história e identitária do passado brasileiro.

O referencial teórico do trabalho se encontra dividido entre os dois primeiros capítulos, que sugerem o olhar a partir do qual as novelas serão analisadas. Porém, em uma perspectiva mais ampla, a preocupação com os *usos públicos do passado* permeia todo o trabalho. Esta preocupação se relaciona com as discussões sobre história pública e sobre uma perspectiva historiográfica que atenta tanto para as diversas produções de narrativas sobre o passado *para além* da acadêmica e disciplinar, quanto para a dimensão ética e prática destas narrativas (*incluindo* a acadêmica e disciplinar). Nesse sentido, as relações entre *historiografia* e *historiofotia* propostas por White permitem pensar a escrita da história e a sua tematização em veículos visuais como linguagens e modos discursivos específicos de narração do passado, que se inter-relacionam a partir de uma noção de circularidade. A relação entre a historiografia da escravidão e as narrativas das telenovelas proposta no primeiro capítulo parte desta circularidade, e ganha sentido a partir do conceito de *operador cognitivo*: tanto o debate acadêmico na arena pública quanto as narrativas audiovisuais são operadores cognitivos que circulam usos do passado e correspondem ao contexto de sua produção e se inter-relacionam. Uma reflexão sobre as noções de *passado histórico* e *passado prático* cunhadas por Oakeshott e retomada por Hayden White nos ajuda a pensar os diferentes usos e intencionalidades da administração do passado dentro destes contextos.

A noção de Mario Rufer sobre uma *memória sem garantias* é útil para estabelecer a conexão entre uma história da memória e as preocupações práticas que envolvem os usos públicos do passado, para nos afastarmos de uma perspectiva de recuperação da memória “verdadeira” da escravidão e tematizar as diversas formas de *administração do passado* a partir de *produções de história*, intimamente ligadas às relações de poder. Nesse sentido as novelas são analisadas não pela sua “veracidade” ou fidelidade às discussões historiográficas, mas sim sobre a administração do passado que elas propõem, as formas como elas *usam* o passado com intenções específicas participando de disputas de

memória. As formas performáticas como as novelas articulam e dividem o tempo são centrais nesta preocupação. Nas próximas páginas tematizamos estas preocupações mais amplas que norteiam o trabalho. Em seguida, apresenta-se a proposta da dissertação e a divisão de capítulos.

## Usos públicos do passado

Para dar conta da problemática dos *usos públicos do passado*, é pertinente aqui a diferenciação que Michael Oakeshott faz de *passado histórico* e *passado prático*,<sup>9</sup> e que Hayden White atualiza em *The Practical Past*.<sup>10</sup> Para White, a historiografia antiga promovia o estudo do passado como uma propedêutica para a vida na esfera pública. Porém, com a constituição da história como disciplina científica no século XIX e sua profissionalização, a historiografia se desagregou da sua associação com a retórica e com as belas letras, perdendo com isto seu caráter ético, e buscando um estudo do passado em si mesmo. O resultado deste estudo White chama de *passado histórico*, que é construído pelo historiador de um ponto de vista privilegiado, e, por isso, nunca pôde ser *experimentado* por ninguém. Por isto, este passado histórico possui pouco ou nenhum valor para explicar o presente, pois o único passado útil para o presente é aquele que Koselleck chama de *espaço de experiência*.<sup>11</sup>

A este *passado histórico*, se oporia o *passado prático*, um passado mobilizado pelas pessoas na vida diária para obter-se informações, ideias, modelos e estratégias para resolver problemas práticos. O passado histórico, este conhecimento histórico voltado para si mesmo, dirá Walter Benjamin, é inclusive um impedimento para a investigação do passado “do mito, da memória e dos sonhos”, este passado prático que se torna recurso para a renovação social.<sup>12</sup> Segundo Oakeshott, o passado prático é uma versão do passado que trazemos em mente não apenas nas tomadas de decisão cotidianas, mas principalmente, quando temos que responder pelas consequências das decisões tomadas por nós e pelas instituições das quais fazemos parte. É na produção deste passado prático que as novelas *Escrava Isaura* e *Xica da Silva* atuam, sobretudo se tratando de novelas diárias: trata-se não apenas de um passado prático, mas também de uma presença do passado<sup>13</sup>, de um passado que se faz notar no cotidiano, e que, por isso, tem um potencial ainda mais mobilizador no espaço público. Na esteira de White, este trabalho se volta

---

<sup>9</sup> OAKESHOTT, Michael. *On History and Other Essays*. Indianapolis: Liberty Fund, 1999.

<sup>10</sup> WHITE, Hayden. *The Practical Past*. Evanston: Northwestern University Press, 2014.

<sup>11</sup> KOSELLECK, Reinhart. Espaço de experiência e horizonte de expectativa: duas categorias históricas. *Futuro Passado*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

<sup>12</sup> WHITE, Hayden. *The Practical Past*. Op. Cit., pp.

<sup>13</sup> ROSENZWEIG, Roy; THELEN, David Paul. *The presence of the past: Popular uses of history in American life*. Columbia University Press, 1998.



principalmente ao passado prático e seus usos. Mais do que uma suposta verdade do passado histórico da escravidão, interessa aqui o seu caráter ético, os conteúdos normativos que ele produz e com os quais nós estabelecemos relações sentimentais de identidade, auto-reconhecimento ou estranheza.

Nossa proposta aqui não é a de criar uma diferenciação entre historiografia como *passado histórico* e história pública como *passado prático*, pois tanto a historiografia disciplinar vem cada vez mais assumindo para si mesma a tarefa de atuar na esfera pública, quanto o passado prático muitas vezes também pretende produzir conhecimento. A noção de *passado histórico* desenhada por White funciona mais como uma orientação norteadora de parte da perspectiva historiográfica profissional – excetuando-se as filosofias da história, que se relacionariam mais com um passado prático que histórico –, do que como um diagnóstico preciso de tudo que se produz na academia. Mais do que isso, é importante lembrar também que este passado histórico, mesmo em sua tipificação ideal e quando voltado a si mesmo, nunca representa um uso *desinteressado* do passado: a busca pelo passado como um fim em si mesmo geralmente é mobilizada por um interesse conservador, representando o passado como tendo sido necessário e o presente como um “horizonte intransigente de necessidade”, justificando o *status quo*.<sup>14</sup> É nesse sentido que a diferenciação entre passado histórico e passado prático se faz pertinente, pois ainda que o passado histórico se relacione com o presente, o horizonte de neutralidade buscado e seu interesse conservador correlato são um impedimento para a investigação de um passado prático enquanto recurso para a renovação. A noção de *passado prático*, seja na historiografia, seja nas novelas, nos permite vislumbrar intencionalidades das narrativas, projetos de administração do passado, formas através das quais diferentes agentes usam o passado com determinado objetivo ético e os momentos onde diferentes objetivos entram em disputa.

Segundo Enzo Traverso, os debates sobre as memórias traumáticas que permearam as ciências sociais nas últimas décadas originaram uma nova aproximação com o mundo contemporâneo que supera as fronteiras da investigação histórica. As tensões permanentes entre passado e presente trouxeram à tona a *memória*, a *experiência* e os *usos públicos do passado*, que passaram cada vez mais a ocupar o horizonte de preocupações dos historiadores, em detrimento da noção de *sociedade* que ficava em primeiro plano nos trabalhos historiográficos dos anos setenta e oitenta.<sup>15</sup> Nesse sentido, boa parte da historiografia profissional tem se voltado, principalmente nas últimas décadas, aos usos públicos do passado, e que a historiografia que aqui nos cabe, sobre a escravidão brasileira, nos vinte anos que separam as duas novelas, viu e protagonizou esta transformação, rendeu debates no espaço público e se relacionou com demandas e movimentos sociais durante a redemocratização. Por isto é pertinente aqui a proposta de

---

<sup>14</sup> VALE, Ulisses do. O papel do público nos estudos históricos: uma polêmica. In: *Anais do 1º Simpósio Internacional de História Pública: A história e seus públicos*. São Paulo: USP, 16 a 20 de julho de 2012, pp. 518-529. Disponível em: <<https://redebrasileiradehistoriapublica.files.wordpress.com/2013/01/a-histc3b3ria-e-seus-pc3b3blicos--anais.pdf>>. Acesso em: 09/07/2016.

<sup>15</sup> TRAVERSO, Enzo. Introducción: escribir la historia en el cambio del siglo. In: *La historia como campo de batalla: interpretar las violencias del siglo XX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2012, pp. 11-31.

Arthur Ávila, que propõe uma relação entre *passado histórico* e *passado prático* mais como de *tensão* do que de divisão. Nesse sentido, *histórico* e *prático* seriam diferentes posturas em relação ao passado.<sup>16</sup>

Para os fins deste trabalho, tomarei emprestadas as reflexões supracitadas com um adendo: para além de um modo de se encarar o passado como voltado para si mesmo, chamarei também de *passado histórico* um modo de encarar o passado a partir de um pretense ponto de vista privilegiado, na tentativa de constituir um passado para além do espaço de experiência, nunca experimentado por nenhum dos agentes atuantes no processo; em suma, um passado baseado em *modelos formais de explicação histórica*. E chamarei aqui de *passado prático* a construção de passados sob um ponto de vista ético, voltado para seus usos públicos, e que vê como sua função primordial dar voz a demandas e experiências de determinados grupos sociais.<sup>17</sup> As duas telenovelas serão encaradas aqui como produtoras de passados práticos, e analisadas em paralelo com a historiografia acadêmica que, ao longo dos anos que separam as novelas, protagonizou uma transformação: de uma perspectiva histórica que se enxergava a partir de um ponto de vista privilegiado e encarou o período escravocrata através de um modo *histórico* de relação com o passado para uma historiografia que, em diversos momentos, enxergou como sua principal função a de trazer à tona as *experiências* de diferentes agentes históricos. Através da tensão entre *passado histórico* e *passado prático* nas duas telenovelas, o trabalho procura abordar as telenovelas em paralelo com as mudanças historiográficas acontecendo no meio acadêmico no Brasil, ainda que a relação entre a historiografia e a produção audiovisual das novelas não seja de forma alguma direta, mas se dê através de uma circularidade da produção de narrativas sobre o passado.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Muito se discute sobre a separação entre passado prático e passado histórico sugerida por Oakeshott e o uso que Hayden White faz desta diferenciação, com objetivos claros de tecer uma crítica às posturas e ambições éticas e políticas da historiografia disciplinar. Arthur Ávila retoma críticas de Chris Lorenz ao uso que White faz da noção de *passado prático* e *passado histórico*, ora tratados como mutuamente excludentes, ora misturados. Contudo, Ávila acredita que as duas noções podem ser úteis quando interpretadas como posturas em *tensão*, principalmente para validar o argumento central da crítica de White aos pressupostos da historiografia disciplinar herdados do século XIX e ainda persistentes em um contexto que não mais o comporta. AVILA, Arthur. (In)disciplinando a história: do passado histórico ao passado prático. Disponível em: <<http://www.academia.edu/17902409>>. Acessado em: 20/06/2016.

<sup>17</sup> Nesse sentido eu retomo a postura de Ávila ao defender a pertinência da crítica de White e os usos da diferenciação de *passado prático* e *passado histórico*. Contudo, diferentemente de Oakeshott com dois tipos de passados diferentes, e de White, oscilando entre dois passados opostos ou confundidos, trato a diferenciação entre *passado prático* e *passado histórico* como duas *ideias* de história diferentes: uma mais afinada com os pressupostos científicos herdados do século XIX, a escrita de um ponto de vista privilegiado cujo norte, seja ele alcançável ou não, é o passado em si mesmo; e uma postura com mais ambições éticas e políticas para o fazer historiográfico. Como colocou Ávila, “concordando com Lorenz sobre a necessidade de refinamento da ideia mesma de “passado prático”, penso ser tal polêmica fundamental para que se desnudem alguns dos pressupostos disciplinares herdados do século XIX e que, de todo modo, continuam dando sustentação a uma ideia de disciplina histórica que me parece não ser mais factível para nosso mundo pós-fundacional”. AVILA, Arthur. (In)disciplinando a história: do passado histórico ao passado prático. Op Cit., nota 9.

<sup>18</sup> FERREIRA, Rodrigo de Almeida. *Cinema, história pública e educação: circularidade do conhecimento histórico em Xica da Silva (1976) e Chico Rei (1985)*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-

Sobre esta relação e circularidade, as noções de *historiografia* e *historiofotia* tratadas por White se fazem pertinentes.<sup>19</sup> A historiofotia, ou a representação visual do passado, pressupõe uma linguagem e um modo discursivo bem diferentes da representação verbal, mas sobretudo, ao invés da simples *circulação* de informações estanques, implica em uma *circularidade* de produção e reprodução de narrativas sobre o passado que se implicam mutuamente. Segundo White, a historiografia de qualquer período da história do qual existem filmes será bem diferente, pois a evidência histórica destes períodos é muitas vezes tão visual quanto escrita ou oral. Mesmo que o passado da escravidão não possua estas evidências históricas baseadas em filme, a utilização de imagens nas novelas se torna um recurso importante e, mais do que isso, o que White coloca aqui pressupõe a implicação mútua das representações escritas e visuais do passado. Por isso, do ponto de vista do *passado prático*, as narrativas produzidas por filmes ou, no caso, telenovelas históricas influenciam o trabalho do historiador.

White, ao inferir que um discurso propriamente imagético possa transformar a informação do passado em fatos de um tipo específico, implica uma relação mútua que nos permite fugir do perigo de analisar as telenovelas a partir de uma perspectiva de “certo” e “errado”. Aqui se trata mais de refletir sobre a produção de narrativas sobre o passado de um tipo específico, e dos usos públicos deste passado. Partindo da ideia de que o historiador acadêmico, sugerimos que muitas vezes a historiografia disciplinar, quer proponha um *passado histórico* ou um *passado prático*, pode estar respondendo às mesmas demandas conjunturais que também influenciam as produções artísticas e os movimentos sociais, e outras narrativas. Nesse sentido, a historiografia acadêmica é um meio de produção de narrativas sobre o passado que opera a partir de pressupostos específicos, assim como a historiofotia é outro, e analisá-las em paralelo pode elucidar desafios particulares e conjuntos enfrentados por elas nos usos públicos do passado.

Nesse sentido, o trabalho levará em conta tanto a historiografia acadêmica quanto as narrativas das duas telenovelas como formas de usos públicos do passado, e para isto, nos valem das contribuições de Mário Ruffer sobre uma *memória sem garantias*.<sup>20</sup> Segundo ele, o *boom* da memória nas ciências sociais (em âmbito internacional) se deu por duas vertentes: a da recuperação das visões subalternas nos anos cinquenta e sessenta, sobretudo pela história e pela antropologia; e a das discussões sobre holocausto, trauma e testemunho nos anos setenta, sobretudo pela filosofia e pela sociologia. Estas duas vertentes acabariam por se voltar à *administração do passado*, ou seja, a apropriação social das formas de ordenar, manipular e fixar, através de diversos recursos, o acesso e a significação das narrações sobre o passado. A partir desta noção, Ruffer propõe um trabalho de análise dos usos do passado a partir de duas teses: por um lado, a de que na esfera pública existem empreitadas para se gerir e administrar o passado e que elas se configuram, nas palavras de David W. Cohen, em *produções de histórias*; e,

---

Graduação em Educação da UFMG, Belo Horizonte, 2014.

<sup>19</sup> WHITE, Hayden. *Historiography and historiophoty*. *The American historical review*, v. 93, n. 5, 1988, pp. 1193-1199.

<sup>20</sup> RUFER, Mario. *La Nación en Escenas: memoria pública y usos del pasado en contextos poscoloniales*. Ciudad de México: Colégio de México, 2009.

por outro, a de que estas produções de histórias em forma de memória pública, quando analisadas como um campo etnográfico, podem revelar tensões sociopolíticas do presente. Com *memórias sem garantias* Rufer atesta a impossibilidade de representar a garantia do passado como reduto intransferível de uma narrativa “verdadeira”, de uma memória estanque operando o resgate de “motivos puros” ou de vozes subalternas (prática que tem mais a ver com o que Ricœur chamou de *memória manipulada*). Ao atestar esta impossibilidade nos afastamos aqui da busca por uma memória “verdadeira” da experiência da escravidão para nos atermos às estratégias e motivações de diferentes produções de história, que aqui chamaremos de *produções de passados* – tanto históricos quanto práticos. Esta perspectiva se apoia na visão da memória como um exercício político e como uma atividade sempre incômoda<sup>21</sup>.

Para a sua análise, Rufer se apoia em Leslie Witz ao propor uma análise desta produção de passados a partir de uma *sensibilidade etnográfica*, atenta a práticas de construção de artefatos de exibição, narração e consumo do passado, de discussão e de debate. Esta perspectiva se faz valer sobretudo na análise da novela *Xica da Silva* que, ao dialogar com diversas narrativas diferentes sobre a personagem e ter um corpo documental de análise mais amplo que *Escrava Isaura*, nos permite explorar um pouco esta pretendida sensibilidade etnográfica. Como coloca Rufer: “para compreender melhor as conivências entre poder e diferença e sua ingerência nas representações do passado na memória pública, devemos recuperar seus aspectos performativos. Existem articulações sociais da diferença, apropriações políticas e negociações constantes que não estão em absoluto dissociadas das pretensões hegemônicas”<sup>22</sup>.

Com estas reflexões em mente partimos para a análise das telenovelas. Contudo, diferentes circunstâncias impuseram limites à análise. Quanto ao acesso às fontes, temos de um lado o DVD de *Escrava Isaura*, lançado pela Globo Marcas em 2002 na ocasião do aniversário de 25 anos da Globo, em uma perspectiva de recuperar os clássicos e da emissora investir na construção narrativa da sua própria história.<sup>23</sup> Nesse sentido, o DVD é uma compilação enxuta adaptada da versão para a exportação. Os capítulos foram resumidos em 15 horas, e apesar de não termos tido acesso aos originais, por algumas leituras de periódicos e entrevistas pudemos perceber que a versão condensada ao se concentrar na história de Isaura, acabou cortando parte dos *plots* paralelos que tinham narrativas de mais agência dos escravos, o que acabou direcionando nossa análise da novela. Por outro lado, *Xica da Silva* nunca foi oficialmente publicada em DVD, uma vez que a Rede Manchete foi extinta, causando implicações na questão de direitos autorais. Apesar de termos tido acesso aos capítulos inteiros da novela, este acesso se deu através dos capítulos avulsos disponibilizados na plataforma *Youtube*, ocasionando algumas lacunas e capítulos tirados do ar durante o processo de escrita da dissertação. Por isso, parte dos capítulos foram capturados da versão original da Rede Manchete de 1996,

---

<sup>21</sup> RUFER, Mario. Memoria sin garantias: usos del pasado y política del presente. In: *Anuario de Investigación 2009* – UAM-X, 2010. p. 107-140.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 132.

<sup>23</sup> *Escrava Isaura* [DVD]. 15 horas. Rio de Janeiro: Globo Marcas, 2012.

parte da reprise do SBT em 2005.<sup>24</sup> Além disso, a análise foi feita a partir de vários episódios um atrás do outro, tirando a novela do seu lugar social de exibição: o cotidiano familiar, com um capítulo por dia. Por todos estes motivos, a análise de *Xica da Silva* foi bastante diferente da análise de *escrava Isaura*, cujo acesso se deu a partir de uma plataforma já pensada como uma narrativa linear de início, meio e fim, para ser assistida de modo contínuo. A diferença de acesso às fontes também originou uma dificuldade em delimitar a metodologia, além da falta de formação técnica em produção audiovisual. As escolhas do trabalho, nesse sentido, foram a de analisar as novelas separadamente a partir de um conjunto de preocupações em comum, ligadas aos usos públicos do passado da escravidão e ao papel da telenovela de época dentro deste contexto.

### **É difícil como o quê?**<sup>25</sup>

A partir das reflexões e limites apontados acima, este trabalho procura responder as seguintes questões:

- 1) Que narrativas sobre o passado escravista são produzidas pelas telenovelas *escrava Isaura* (1976) e *Xica da Silva* (1996) a partir da perspectiva da *produção de passados* e de um modo discursivo próprio da *historiofotia*? Que tensões sociopolíticas dos seus tempos elas revelam?
- 2) Como estas narrativas se relacionam com as tensões entre *passado histórico* e *passado prático*, colocadas em paralelo com a historiografia acadêmica?
- 3) Como estas narrativas articulam passado, presente e futuro?

Para dar conta destas questões, o trabalho se divide em quatro capítulos. O **Capítulo I: Como se escrevia a história da escravidão no Brasil** propõe um balanço da historiografia da escravidão ao longo dos vinte anos que separam as duas novelas. Este balanço sugere também uma primeira reflexão a partir da qual as novelas são analisadas. Ganha destaque o debate protagonizado por Jacob Gorender, Sidney Chalhoub e Silvia Lara nas páginas da Folha de São Paulo, entendido como operador cognitivo na esfera pública a partir do qual são percebidas mudanças na historiografia acadêmica da escravidão entre as décadas de setenta e noventa, com destaque para a questão da teoria

---

<sup>24</sup> *Xica da Silva* [Youtube, capítulos avulsos]. 231 capítulos. Rio de Janeiro: Rede Manchete, 1996; *Xica da Silva* [Youtube, capítulos avulsos]. Reprise. 218 capítulos. São Paulo: SBT, 2005.

<sup>25</sup> *É difícil como o quê?* é a frase que dá título tanto a esta seção quanto à dissertação. Ela faz referência a um trecho da música “Retirantes” de Dorival Caymmi, composta para a abertura de *Escrava Isaura*. Na letra da música, a expressão é uma afirmação: “Vida de negro é difícil, é difícil como o quê!”. Contudo, a transformamos aqui em uma pergunta, refletindo as preocupações da dissertação: ambas novelas criam narrativas sobre a vida difícil dos escravizados no Brasil dos séculos XVIII e XIX, mas cada uma elenca seus próprios elementos para compor esta narrativa. Afinal, na administração do passado escravista brasileiro, a vida dos escravizados era difícil como o quê?

do “escravo-coisa”, da agência escrava e da intencionalidade na produção de passados práticos.

O **Capítulo II: Vale a pena ver de novo?** tematiza a relação entre a indústria cultural do capitalismo tardio, a história da telenovela no Brasil e a articulação de fronteiras temporais através da telenovela de época. Neste capítulo referenciais teóricos sobre usos do passado dialogam com o desenvolvimento da televisão brasileira enquanto instrumento privilegiado de produção da identidade nacional. A telenovela é entendida como principal produto cultural de veiculação dessas ideias, mesclando interesses culturais do regime militar com projetos nacionalistas de artistas de esquerda, fomento de mercado interno, propaganda de patrocinadores, e a corrida pela audiência das emissoras de televisão, em um contexto de produção cada vez mais acelerado, fragmentado e industrial. A discussão culmina em uma outra reflexão que coloca a *telenovela de época* como uma forma de construção da identidade nacional a partir das diversas formas performativas através das quais ela divide o tempo. A partir deste diálogo, se tece uma proposta de análise das novelas atentando para a articulação da temporalidade nas narrativas.

Os terceiro e quarto capítulos analisam as telenovelas a partir das discussões dos primeiros capítulos. Para cada novela são abordados seus antecedentes, os contextos em que foram ao ar, os agentes envolvidos em cada processo, e resumimos seus enredos para situar o leitor na análise. Em seguida elas são analisadas em seu conteúdo – sobretudo nas representações da *instituição escravidão* e da *agência dos escravizados* – e em sua forma, atentando para centros morais, pontos de vista, escolhas estéticas, e principalmente, a *articulação da temporalidade*. Ainda que as fontes e formatos disponíveis para cada novela sejam diferentes, a análise de ambas consistiu em “maratoná-las”, assistindo todos os episódios em grandes blocos em sequência. Assim, as deslocamos de seu contexto social de circulação: a presença cotidiana e seriada na sala de estar das casas brasileiras entre as décadas de 1970 e 1990. Na escrita dos capítulos, escolhemos cenas chaves para serem citadas que servem como fio condutor da análise, colocando as grades de leitura, os contextos, as cenas escolhidas e os enredos em diálogo.

O **Capítulo III: Escrava Isaura** se divide em três partes. Na primeira parte falamos sobre o romance de Bernardo Guimarães que deu origem à novela, e sobre o contexto abolicionista em que o livro foi escrito. Em seguida falamos sobre os desdobramentos da história de Isaura em filmes e a proposta da Rede Globo em adaptar a história para uma novela nos anos 70. Em seguida fazemos um resumo do enredo da novela, para situar o leitor na trama. Na segunda parte, o capítulo escolhe cenas específicas para tratar do tema *escravidão e agência*, colocando a novela em diálogo com a historiografia brasileira sobre a escravidão e com grade de leitura tecida no Capítulo I e apontando a narrativa sobre o Brasil escravista do século XIX operada pela novela a partir dos posicionamentos e atitudes dos personagens. Na terceira e última parte, o capítulo tematiza *os tempos de Isaura*, colocando a novela em diálogo com as discussões do Capítulo II e refletindo sobre a articulação do tempo que a trama opera. A partir de uma tipologia de Preston King, o capítulo sugere que diferentes formas da novela dividir o tempo funcionam com diferentes intencionalidades e consequências éticas.

O **Capítulo IV: Xica da Silva** se divide em cinco partes. Na primeira parte ele

tematiza a vida da personagem histórica Francisca da Silva, sobretudo a partir do premiado trabalho de Júnia Furtado *Chica da Silva e o contratador de diamantes*. Na segunda parte, o capítulo passa para uma retomada das diferentes narrativas e interpretações feitas sobre a personagem, tanto pela historiografia quanto pela cultura popular, pela literatura e pela arte. Na terceira parte, o capítulo aborda a proposta da adaptação para novela pela Rede Manchete, o surgimento da emissora e o papel que a telenovela tinha na sua programação, e os desdobramentos do projeto até a data da estreia da novela. A quarta parte é um resumo do enredo, escrito para situar o leitor na complexa trama que envolve um enorme número de personagens em 231 capítulos. No final, cenas específicas são escolhidas e colocadas em diálogo com discussões e recepções concomitantes à novela e com as narrativas anteriores sobre a história de Xica, para a partir deste diálogo, refletirmos sobre as narrativas sobre a escravidão, os temas da agência, da violência, da busca pela liberdade e da intencionalidade ao narrar o passado.

Nas [Considerações finais](#) retomamos as grades de leitura tecidas nos dois primeiros capítulos e as colocamos em diálogo com as análises de cada uma das novelas nos dois últimos. A partir destas análises, o trabalho procura investigar a administração de passados no espaço público, situada em meio às disputas pela hegemonia da produção de memórias e regidas pelas tensões sócio-políticas do presente. Refletindo sobre as escolhas das telenovelas em sua forma e conteúdo pode-se ponderar sobre intencionalidades e consequências éticas das narrativas, e assim, produções de passados e usos e abusos da memória da escravidão tornam-se indissociáveis, e as telenovelas são entendidas como iniciativas que visam à ação dentro deste contexto, e ajudam a refletir sobre os avanços e limites da longa e ainda lenta caminhada em direção a um trabalho de luto e memória sobre a escravidão.

# I

## Como se escrevia a história da escravidão

Os vinte anos que separam Xica de Isaura foram sentidos de formas diferentes pelos historiadores. Enquanto alguns denunciavam a crise dos paradigmas norteadores da modernidade, o desencanto com a falência do modelo soviético e a emergência de teses do “fim da história”,<sup>26</sup> outros historiadores chamaram os anos oitenta de um “descortinar de novos possíveis” e de “efervescência política”.<sup>27</sup> Em que pese as diferentes avaliações, entre 1976 e 1996 transformações profundas foram sentidas: tivemos a última década do regime militar, o desenrolar do processo de abertura política no Brasil. Vimos campanhas em torno da anistia e das eleições diretas. Acompanhamos o processo de criação de uma nova constituição brasileira, que viria a ser considerada a “constituição cidadã”. Assistimos ao desabrochar de movimentos sociais como o movimento negro, o feminismo, o anarquismo, o novo sindicalismo, e presenciamos uma nova articulação político-partidária no Brasil. Despontaram novas formas de se pensar a sexualidade e as relações sociais. Vimos o crescimento da televisão como um veículo de comunicação de massas e o sucesso empresarial do grupo Globo, que passou a assumir um papel quase monopolístico na área.<sup>28</sup> Tivemos o *impeachment* de um presidente com grande protagonismo dos meios de comunicação. Os vinte anos que separam Isaura e Xica viram muita coisa acontecer.

Para o movimento negro, sem dúvida, estas duas décadas significaram uma rearticulação. A vigilância das pessoas negras não tinha começado com o regime militar, mas se intensificou durante ele,<sup>29</sup> e no seio de um regime de exceção e repressão, o movimento negro defendia a reabertura política visando a possibilidade de uma maior articulação. Ao mesmo tempo, a polícia política vigiava mais intensamente estes grupos por considerá-los subversivos ao introduzir “problemáticas sociais inexistentes baseadas na raça”.<sup>30</sup> Paradoxalmente, o período foi marcado por um “renascimento cultural” das

---

<sup>26</sup> FUKUYAMA, Francis. *O fim da História e o último homem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992; GORENDER, Jacob. *A Escravidão Reabilitada*. São Paulo: Editora Ática, 1990; ZAIDAN FILHO, Michel. *A crise da razão histórica*. Campinas: Papyrus, 1989; dentre outros.

<sup>27</sup> Por exemplo, de CHALHOUB, Sidney. Entrevista. In: *Revista de História*, 02/09/2008. Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/entrevista/sidney-chalhoub>. Acessado em: 09/06/2016; RAGO, Margareth. A “nova” historiografia brasileira. In: *Anos 90*, n. 11, jul. 1999, pp. 80-81; dentre outros.

<sup>28</sup> GRIJÓ, Luiz Alberto. Mídia e poder no Brasil republicano: a democracia sequestrada. *XXVIII Simpósio Nacional de História da ANPUH – Lugares dos historiadores: novos e velhos desafios* Florianópolis, 27 a 31 de julho de 2015.

<sup>29</sup> KÖSSLING, Karin Sant’Anna. *As lutas anti-racistas de afro-descendentes sob vigilância do DEOPS/SP (1964-1983)*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social na Faculdade de Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2007.

<sup>30</sup> SANTOS, Natália Neris da Silva. *A voz e a palavra do movimento negro na Assembleia Nacional*



questões raciais, possível graças à ambiguidade de um regime militar que reprimia ativistas que se contrapunham ao mito da democracia racial, e ao mesmo tempo procurava promover boas relações com a África apoiando iniciativas que tematizavam a cultura negra.<sup>31</sup> Nesse sentido, os anos setenta marcaram o surgimento de várias entidades e o retorno da imprensa negra.<sup>32</sup> Em 1976 entidades do Rio de Janeiro e São Paulo começaram a entrar em contato visando à criação de um movimento negro de âmbito nacional. Assim, a partir de um comício em São Paulo, surgiu em 1978 o MNU<sup>33</sup> (Movimento Negro Unificado), de caráter político e reivindicatório sobre questões raciais. Durante todo o processo de redemocratização o MNU promoveu atos, conferências, jornais, e sistematizou as demandas do movimento negro participando na Assembleia Nacional Constituinte em 1987.<sup>34</sup> Como questões mínimas, o movimento defendia:

a desmistificação da democracia racial brasileira; organização política da população negra; transformação do Movimento Negro em movimento de massas; formação de um amplo leque de alianças na luta contra o racismo e a exploração do trabalhador; organização para enfrentar a violência policial; organização nos sindicatos e partidos políticos; luta pela introdução da História da África e do Negro no Brasil nos currículos escolares, bem como a busca pelo apoio internacional contra o racismo no país.<sup>35</sup>

A partir do surgimento do MNU se configurou o que Petrônio Domingues chamou de *Terceira fase do Movimento Negro* (1978-2000).<sup>36</sup> Inspirado na luta dos direitos civis nos Estados Unidos e nos movimentos de liberação de países africanos, a terceira fase do movimento negro se aproximou do marxismo e considerava que o capitalismo se alimentava do preconceito racial. O movimento negro desta época defendia a estratégia de combinar “a luta do negro com a de todos os oprimidos da

---

*Constituinte (1987-1988): um estudo das demandas por direitos.* Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Mestrado Acadêmico da Escola de Direito de São Paulo da Fundação Getúlio Vargas (FGV - Direito SP), 2015, p. 42.

<sup>31</sup> GUIMARÃES, Antônio Sergio Alfredo. *Classes, raças e democracia*. São Paulo: Editora 34, 2002, p. 158.

<sup>32</sup> Nos referimos aqui a entidades como o *Grupo Palmares* (1971, RS); o Centro de Cultura e Arte Negra, ou *CECAN*, e o grupo de teatro *Evolução* (1972, SP); o *Núcleo Afro-Brasileiro* (1976, BA); a Sociedade de Intercâmbio Brasil-África ou *Sinba* (1974); o Instituto de Pesquisas das Culturas Negras, ou *IPCN* (1975, RJ); o Grupo de trabalho *André Rebouças* em Niterói e o Centro de Estudos Brasil-África, ou *CEBA* (1975, RJ), etc. E a publicação de jornais como: *SINBA* (1977), *Tiçã* (1977), *Jornegro* (1978), *OSaci* (1978), *Abertura* (1978), *Vissungo* (1979), *Pixaim* (1979), *Quilombo* (1980), *Nêgo* (1981), revista *Ébano* (1980), *Africus* (1982), *Nizinga* (1984), dentre outros. SANTOS, Natália Neris da Silva. *A voz e a palavra do movimento negro na Assembleia Nacional Constituinte*. Op. Cit., p. 44-45.

<sup>33</sup> Nasce com o nome de MNUCDR (Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial), sendo abreviado para MNU posteriormente.

<sup>34</sup> Para mais sobre o movimento negro, ver DOMINGUES, Petrônio. Movimento negro brasileiro: alguns apontamentos históricos. *Tempo* vol.12 no.23 Niterói 2007.

<sup>35</sup> DOMINGUES, Petrônio. Movimento negro brasileiro. Op. Cit., p. 115.

<sup>36</sup> *Ibidem*, pp. 111-117.

sociedade”.<sup>37</sup> O 13 de maio, ao invés de comemoração da abolição, se tornou o Dia Nacional de Denúncia Contra o Racismo. A data comemorativa então passou a ser o 20 de novembro – data da morte de Zumbi de Palmares –, o Dia da Consciência Negra. O termo “negro” passou a ser usado com orgulho pelos ativistas, em detrimento de pessoa “de cor”, e levantava-se a bandeira da inclusão de história da África nos currículos escolares. O discurso da negritude e das origens africanas questionava padrões de beleza, nomes ocidentais e referências de identidade no Brasil. Houve um crescimento das religiões de matriz africana, e uma visão negativa da mestiçagem: entendida como a diluição alienante da identidade negra. A atuação do movimento negro culminou na Lei Caó, que define os crimes resultantes de preconceito racial.

Neste contexto, o ano de 1988 chamou atenção: centenário da abolição da escravatura, ele 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. Jacob Gorender<sup>38</sup> pincela bem o quadro de agitação social que marcou a data comemorativa: em 1987, uma cartilha da Comissão de Religiosos Seminaristas e Padres Negros preparava a campanha da fraternidade da CNBB (Conferência Nacional dos Bispos do Brasil) do ano seguinte com o tema “Ouvi o clamor deste povo negro!” A Folha de São Paulo estampou uma capa cobrindo o movimento na Baixada Fluminense pela mudança do nome do município Duque de Caxias, chefe militar que reprimiu rebeliões escravas e que é acusado de um massacre de 100 mil soldados negros durante a Guerra do Paraguai.

Em 11 de maio de 1988, militantes no Rio de Janeiro programaram a “marcha contra a farsa da Abolição”, defendendo que se deixasse o 13 de maio em branco. Eles foram impedidos pela Polícia Militar e pela Polícia do Exército de se aproximar do panteão de Duque de Caxias. No dia 12 de maio, manifestações homenagearam a escrava Anastácia, que teria morrido torturada e teve a beatificação negada sob a alegação de Anastácia não existir. O movimento negro, no entanto, ainda defendia a beatificação independente da sua existência, pois Anastácia condensava e simbolizava o sofrimento das pessoas escravizadas.

No dia 13 de maio, 10 mil pessoas marcharam pelo centro de São Paulo em um protesto antirracista, queimando uma boneca de pano que representava a princesa Isabel, e se pronunciando contra “o engodo da abolição”. Em Salvador, o ato “Cem anos sem abolição” contou com blocos de música afro-brasileira e queimou um retrato da princesa Isabel aos gritos de “A princesa Isabel não libertou, o negro foi quem lutou!” No Recife, aconteceu o enterro simbólico do Parque 13 de Maio, que teve seu nome trocado para 20 de Novembro, Dia Nacional da Consciência Negra. No Congresso, uma sessão solene aconteceu em meio a vaias e palavras de ordem, fazendo com que Nelson Mandela, representante da África do Sul, se retirasse. O presidente Sarney anunciou a criação da Fundação Palmares e elogiou os abolicionistas, principalmente a princesa Isabel, citando entre eles o Duque de Caxias, o que causou protesto. Em Petrópolis houve a inauguração de uma exposição no Museu Imperial, com o patrocínio dos descendentes das famílias

---

<sup>37</sup> Ibidem, p. 115.

<sup>38</sup> GORENDER, Jacob. *A Escravidão Reabilitada*. Op. Cit.

reais de Portugal e do Brasil. O representante da família Orleans e Bragança, neto da princesa Isabel, se posicionou contra as manifestações alegando que “quem gritou nas ruas contra minha avó são os netos daqueles que a idolatravam, por lhes ter concedido a liberdade”.<sup>39</sup>

Para a história disciplinar, os anos setenta significariam o surgimento dos cursos de pós-graduação no Brasil. As principais preocupações dos historiadores e cientistas sociais neste período giravam em torno do “modo de ser do capitalismo brasileiro”, com destaque para a temática da revolução.<sup>40</sup> Neste contexto as vertentes mais estruturalistas do marxismo possuíam um grande peso nas interpretações. Na virada dos anos oitenta, a pós-graduação se consolidou como produtora e divulgadora do conhecimento histórico, com o surgimento de novos cursos, periódicos científicos e com o retorno dos expurgados pelo regime militar.<sup>41</sup> Este contexto foi marcado pela chegada de novas posturas epistemológicas sobre o conhecimento histórico, e a descoberta de autores como Edward Palmer Thompson, Michel Foucault, Cornelius Castoriadis, e adeptos da *nova história* francesa, inaugurando o que alguns chamaram de “nova historiografia brasileira” e outros de “crise da razão histórica”.<sup>42</sup>

Todos estes fatores foram refletidos nas formas pelas quais a historiografia acadêmica brasileira tratou da escravidão ao longo destes vinte anos. Nas próximas páginas este capítulo propõe uma divisão da historiografia brasileira sobre a escravidão em três momentos, se concentrando principalmente nos dois últimos, que protagonizam a contenta entre as décadas de setenta e noventa. Em seguida, aborda a polêmica entre Jacob Gorender, Sidney Chalhoub e Silvia Lara nas páginas da Folha de São Paulo no início da década de noventa, para, por fim, sugerir uma grade de leitura para a análise das histórias de Isaura e Xica narradas nas telenovelas.

---

<sup>39</sup> GORENDER, Jacob. *A Escravidão Reabilitada*. Op. Cit., p. 9.

<sup>40</sup> BURMESTER, Ana Maria de Oliveira. *A (dê)construção do discurso histórico: a historiografia brasileira dos anos 70*. 2ª ed. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1998, p. 97.

<sup>41</sup> FICO, Carlos; POLITO, Ronald. *A história no Brasil (1980-1989): elementos para uma avaliação historiográfica*. Ouro Preto: Editora UFOP, 1992.

<sup>42</sup> Ver “A crise”, em: ABREU, Gabriel Fleck. *Foucault do cabaré ao lar: um estudo sobre a apropriação de Michel Foucault por Margareth Rago em Do cabaré ao lar de 1985*. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012, pp. 24-30.

## A historiografia da escravidão em três momentos

### *Primeiro momento: Casa-grande & senzala e sua recepção*

Para falar da historiografia da escravidão brasileira, não podemos deixar de começar por *Casa-grande & senzala* de Gilberto Freyre.<sup>43</sup> Escrito em 1933, o livro é ponto de partida e parada obrigatória para as discussões que seriam realizadas posteriormente; é a referência cujos alegados defeitos e qualidades dão a tônica do que se escreveria e se refutaria na historiografia da escravidão até a década de noventa, tanto que Fernando Henrique Cardoso, ao apresentar a 48ª edição em 2003, colocou da seguinte maneira: “é inútil rebater as críticas [a Freyre]. Elas procedem. Pode-se fazê-las com mordacidade, impiedosamente ou com ternura, com compreensão, como seja. O fato é que até já perdeu a graça repeti-las ou contestá-las. Vieram para ficar, assim como o livro. É isso que admira: *Casa-grande & senzala* foi, é e será referência para a compreensão do Brasil”.<sup>44</sup> Nesse sentido, Freyre indiretamente figura no centro da polêmica pública sobre o caráter da escravidão brasileira. Se a maioria dos balanços historiográficos sobre a escravidão apontam três momentos distintos, poder-se-ia dizer, grosso modo, que o primeiro momento é *Casa-grande & senzala* e sua recepção, o segundo sua refutação, e o terceiro, segundo alguns, uma reaproximação.<sup>45</sup> Em que pesem as diferenças de interpretação destes momentos, a partir de Freyre que as discussões subsequentes sobre a escravidão como o mito da democracia racial, a mestiçagem e o paternalismo, seriam discutidas.

Em *Casa-grande & senzala*, Freyre foi buscar nos diários e nas vidas pessoais dos senhores de engenho o entrecruzamento das três raças: portugueses, africanos e índios. Ao contrário da modernidade urbana paulista, Freyre trazia a experiência privada das oligarquias nordestinas como mote para a pintura de um “retrato” do Brasil: a narrativa de uma identidade nacional, a partir da sociedade colonial da cana, a sociedade colonial da cana a partir da casa-grande:

A casa-grande, completada pela senzala, representa todo um sistema econômico, social, político: de produção (a monocultura latifundiária); de trabalho (a escravidão); de transporte (o carro de boi, o banguê, a rede, o cavalo); de religião (o catolicismo de família, com capelão subordinado ao *pater famílias*, culto dos mortos etc.); de vida sexual e de família (o patriarcalismo polígamo); de higiene do corpo e da casa (o “tigre”, a touceira de bananeira, o banho de rio, o banho de gamela, o banho de assento, o lava-pés); de política (o compadrismo). Foi ainda fortaleza, banco, cemitério, hospedaria, escola, santa

---

<sup>43</sup> FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família sob o regime a economia patriarcal*; apresentação de Fernando Henrique Cardoso – 48ª ed. São Paulo: Global, 2003.

<sup>44</sup> CARDOSO, Fernando Henrique. “Um livro perene”. Apresentação à 48ª edição de *Casa-grande & senzala*. In: FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*, Op. Cit., pp. 20-28.

<sup>45</sup> É o que aponta, por exemplo, Gorender (*A Escravidão Reabilitada*, Op. Cit.), ao dizer que o que se viu ao longo da década de oitenta foi o triunfo acadêmico de Gilberto Freyre.

casa de misericórdia amparando os velhos as viúvas, recolhendo órfãos. Desse patriarcalismo, absorvente dos tempos coloniais a casa-grande do engenho Noruega, em Pernambuco, cheia de salas, quartos, corredores, duas cozinhas de convento, despensa, capela, puxadas, parece-me expressão sincera e completa.<sup>46</sup>

Ainda que sua escrita partisse do ponto de vista português,<sup>47</sup> Freyre se contrapunha aos escritos anteriores sobre raça e branqueamento, sugerindo uma posituação da mestiçagem a partir da associação de raça com cultura: seu retrato da colonização do Brasil passava pelo encontro – desigual – das três culturas: “[t]odo brasileiro, mesmo o alvo, de cabelo louro, traz na alma, quando não na alma e no corpo – há muita gente de jenipapo ou mancha mongólica pelo Brasil – a sombra, ou pelo menos a pinta, do indígena ou do negro”.<sup>48</sup>

Fernando Nicolazzi sugere que Freyre estava menos preocupado com o diálogo com os historiadores, e mais com a tentativa de “re-descobrir” o país, oferecendo um contraponto a *Os sertões* de Euclides da Cunha. Neste projeto, ambos se preocupavam com a assimilação de critérios científicos em qualidade literária, porém, enquanto Euclides da Cunha propunha uma “retórica da alteridade”, Freyre se voltava para uma “retórica da identidade”, a partir da qual enfatizava-se não as rupturas, mas “os mecanismos de identificação entre passado e presente”.<sup>49</sup> Nesta empreitada, Freyre escreveu uma interpretação otimista e nostálgica do passado do país, destacando a força da tradição. Enquanto a mestiçagem era positivada, a escravidão era retratada como branda. A sociedade escravista remetia à doçura do açúcar, reforçando o que ficou conhecido como o *mito da democracia racial*.

Ronaldo Vainfas aponta que os trabalhos seguintes, dentre os quais outras famosas interpretações do Brasil, como *Raízes do Brasil* de Sérgio Buarque de Holanda (1936), e *Formação do Brasil contemporâneo* de Caio Prado Júnior (1942), pouco avançariam na questão da miscigenação. Enquanto Holanda enfatizou a ausência completa ou praticamente completa de qualquer orgulho de raça dos portugueses para explicar a frouxidão dos preconceitos e das instituições, Caio Prado, ainda que atribuisse o aviltamento e a degradação dos índios e negros à escravidão e denunciasse o racismo na sociedade colonial, reproduziu preconceitos ao considerar a escravidão brasileira como inferior à antiga, por escravizar “raças de cultura inferior aos dominadores”.<sup>50</sup>

Apesar das diferentes formas de se escrever sobre escravidão, miscigenação e racismo neste período, é *Casa-grande & senzala* que dá a tônica deste *primeiro momento* da historiografia do Brasil escravista. Nos balanços,<sup>51</sup> este momento é retratado como o

---

<sup>46</sup> FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. Op. Cit., p. 36.

<sup>47</sup> VAINFAS, Ronaldo. Colonização, miscigenação e questão racial: notas sobre equívocos e tabus da historiografia brasileira. *Revista Tempo*, v. 8, 1999, pp. 3-12.

<sup>48</sup> FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. Op. Cit., p. 367.

<sup>49</sup> NICOLAZZI, Fernando Felizardo. *Um estilo de história: a viagem, a memória, o ensaio. Sobre Casa-grande & senzala e a representação do passado*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008, p. 30.

<sup>50</sup> VAINFAS, Ronaldo. Colonização, miscigenação e questão racial. Op. Cit., p. 10.

<sup>51</sup> Por exemplo, SOUZA, Laura de Mello e. O escravismo brasileiro nas redes do poder. *Estudos Históricos*,

paradigma da “boa escravidão”, branda e doce, onde o escravo é colocado em uma relação de inferioridade necessitando da tutela dos senhores, esta compensada pela ausência de preconceito dos portugueses. Ainda que a caracterização deste momento pareça simplista, é essa leitura da historiografia produzida antes dos anos sessenta que motivaria os historiadores e sociólogos do segundo momento a desmitificar a suposta democracia racial e pretensa escravidão branda.

### *Segundo momento: o escravismo colonial e modos de produção*

O segundo momento correspondeu à historiografia acadêmica sobre a escravidão das décadas de sessenta e setenta. Por vezes caracterizado de “escola sociológica paulista”,<sup>52</sup> este momento foi marcado pela contestação das teses patriarcalistas de Freyre, pela ênfase na violência da escravidão, pelo desmonte do mito da democracia racial e pela reinterpretação dos modos de funcionamento e sentidos do escravismo brasileiro. Fazem parte deste momento as análises de Fernando Henrique Cardoso em *Capitalismo e escravidão no Brasil Meridional* (1962); Florestan Fernandes em *A integração do negro na sociedade de classes* (1964); Emília Viotti da Costa em *Da senzala à colônia* (1966); Fernando Antonio Novais em *Estrutura e dinâmica do antigo sistema colonial* (1974); Octavio Ianni em *Escravidão e racismo* (1978); Jacob Gorender em *O escravismo colonial* (1978); dentre outros.<sup>53</sup>

Para os historiadores deste momento, *Casa-grande & senzala* seria uma atualização dos argumentos, por exemplo, de José de Alencar, para o qual a escravidão no Brasil caracterizava-se por moderação e doçura. Nesse sentido, os historiadores e sociólogos das décadas de sessenta e setenta juntaram evidências do preconceito dos senhores brancos e das mazelas da escravidão para evidenciar a segregação de fato da população negra no Brasil, indo no sentido contrário ao investimento do regime militar na ideia de democracia racial – neste sentido cabe o destaque para o trabalho de Emília

---

Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989, p. 133-15; QUEIRÓZ, S. R. R. Escravidão negra em debate. In: FREITAS, M. C. (org.). *Historiografia brasileira em perspectiva*. 5ª ed. São Paulo: Contexto, 2003, pp. 103-108; CHALHOUB, Sidney; SILVA, Fernando Teixeira da. Sujeitos no imaginário acadêmico: escravos e trabalhadores na historiografia brasileira desde os anos 1980. *Cadernos AEL*, v. 14, n. 26, 2010; RAMOS, Igor Guedes. *Genealogia de uma operação historiográfica: as apropriações dos pensamentos de Edward Palmer Thompson e de Michel Foucault pelos historiadores brasileiros na década de 1980*. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de História da UNESP. Assis, 2014, pp. 251-265.

<sup>52</sup> LARA, Silvia Hunold. *Campos da violência*. São Paulo: Paz e Terra, 1988.

<sup>53</sup> CARDOSO, Fernando Henrique. *Capitalismo e escravidão no Brasil meridional: o negro na sociedade escravocrata do Rio grande do Sul*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977; FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes (o legado da “raça branca”)*. 3ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1978; COSTA, Emília Viotti da. *Da senzala à colônia*. 4ª ed. São Paulo: Editora da UNESP, 1998; NOVAIS, Fernando Antonio. *Estrutura e dinâmica do antigo sistema colonial*. São Paulo: Brasiliense, 1974; IANNI, Octavio. *Escravidão e racismo*. 2ª ed. revista e aumentada São Paulo: Editora Hucitec, 1988; GORENDER, Jacob. *O escravismo colonial*. São Paulo: Editora Ática, 1980.

Viotti da Costa e de Florestan Fernandes.<sup>54</sup> Além disto, este momento foi marcado pelo debate no plano teórico-categorial do sentido da escravidão dentro das discussões sobre o modo de produção do Brasil colonial.

Vale a pena examinarmos mais de perto alguns dos trabalhos realizados neste período. Em 1962, Fernando Henrique Cardoso escreveu *Capitalismo e escravidão no Brasil Meridional: o negro na sociedade escravista do Rio Grande do Sul*, com o objetivo de “analisar a *totalidade social concreta* que resultou da interação entre senhores e escravos na sociedade gaúcha”.<sup>55</sup> No primeiro capítulo, o autor analisou a participação do escravo no sistema de produção, encarando este como algo constituído, e aquele como uma peça na engrenagem econômica. Escravos então apareciam como coisas, mercadorias, reguladas pelo processo econômico. No segundo capítulo, o autor analisou a camada senhorial, requisitos e condições de funcionamento da sociedade escravocrata-senhorial, ainda analisadas como condições dadas. No terceiro capítulo, ele procurou definir as relações entre senhores e escravos em função de suas determinações gerais (relações de violência e alienação) e particulares (a estância, a família, a charqueada, o mercado urbano). É no quarto capítulo que Fernando Henrique tece seu argumento central:

a sociedade escravocrata gaúcha constituiu-se como uma tentativa para organizar a produção mercantil-capitalista numa área onde havia escassez de mão de obra. (...) A escravidão fora o recurso escolhido para organizar a produção em grande escala visando o mercado e o lucro (formação do sistema capitalista), mas o desenvolvimento pleno do capitalismo (a exploração da mais-valia relativa) era, em si mesmo, incompatível com a utilização da mão-de-obra escrava, através da qual não é possível organizar técnica e socialmente a produção para obter a intensificação da exploração da mais-valia relativa.<sup>56</sup>

Nos capítulos 5 e 6, Fernando Henrique procurou explicar as condições particulares pelas quais a situação social se apresenta historicamente aos agentes sociais, e para determinar as linhas de alternativas possíveis que se abriam para a ação.

As teses de Fernando Henrique Cardoso dialogavam com os trabalhos do seu orientador Florestan Fernandes, que escrevera *A integração do negro na sociedade de classes (o legado da “raça branca”)* em 1964, um “estudo da formação, consolidação e expansão do regime de classes sociais no Brasil, do ângulo das relações sociais e, em particular, da absorção do negro e do mulato”.<sup>57</sup> Além dos seus trabalhos, Fernandes orientava teses que traziam um novo olhar sobre a escravidão brasileira como o de Fernando Henrique Cardoso supracitado, e também de Otávio Ianni, que em 1978 escreveu *Escravidão e racismo*. Para Ianni, o trabalho escravo no Brasil era parte do

---

<sup>54</sup> COSTA, Emília Viotti da. *Da monarquia à república: momentos decisivos*. 2. ed. São Paulo: Ciências Humanas, 1979; FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes*. Op. Cit.

<sup>55</sup> CARDOSO, Fernando Henrique. *Capitalismo e escravidão no Brasil meridional*. Op. Cit., p. 23.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>57</sup> FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes*. Op. Cit., p. 10.

processo de acumulação primitiva do capitalismo mundial, pois as formações sociais da escravidão desenvolviam-se no interior do mercantilismo, na época sob a influência do capital mercantil, e a partir do século XVIII, pelo capital industrial. Segundo o autor, “o mesmo processo de acumulação primitiva, que na Inglaterra estava criando algumas condições histórico-culturais básicas para a formação do capitalismo industrial, produzia no novo mundo a escravatura, aberta ou disfarçada”.<sup>58</sup> Porém, “quando o capitalismo alcança certo grau de desenvolvimento, em âmbito mundial, ele torna difícil a continuidade das relações escravistas de produção”.<sup>59</sup> Para estes autores, o desenvolvimento do capitalismo estava tanto na origem quanto no desmonte da escravidão: ele explicava seu surgimento e seu fim.

Contrapontos a estas teses apareceram em *Estrutura e dinâmica do antigo sistema colonial*, de Fernando Antonio Novais em 1974, e principalmente em *O escravismo colonial* de Jacob Gorender em 1978. Este último propôs analisar o escravo como categoria central explicativa da formação social brasileira: “o escravo, está claro, sempre figurou no quadro geral, mas explicado por este e não o explicando. Como se devesse ocupar na hierarquia teórica o mesmo lugar subordinado que ocupara na hierarquia social objetiva”.<sup>60</sup> Gorender entrou no debate sobre o modo de produção do Brasil colonial, recusando tanto a interpretação do Brasil como sociedade feudal, que foca no latifúndio e na sociedade aristocrática patriarcal, quanto a que considera a sociedade colonial como capitalista, ao colocar no centro da explicação a economia de atividade exportadora. Para ele, ambas erravam ao desconsiderarem a centralidade do *modo de produção* na explicação.

Neste sentido, Gorender se aproxima da proposta de Ciro Flamarion Cardoso sobre a análise de um “modo de produção escravista-colonial” propriamente dito. Para Cardoso, apesar de entenderem a escravidão como uma etapa ou um fruto do desenvolvimento do capitalismo, Florestan Fernandes, Fernando Henrique Cardoso e Octavio Ianni acabavam tratando a sociedade escravista como uma sociedade de castas ou estamental, ao invés de uma sociedade de classes.<sup>61</sup> Gorender, no entanto critica Cardoso por sua análise do “modo de produção escravista colonial” se reduzir a uma combinação de traços característicos, ao invés de uma “teoria geral do escravismo colonial que proporcione a reconstrução sistemática do modo de produção como totalidade orgânica, como totalidade unificadora de categorias cujas conexões necessárias decorrentes de determinações essenciais sejam formuladas em *leis específicas*”.<sup>62</sup> É justamente à construção deste “sistema de leis, conjunto articulado que reflete uma totalidade orgânica”<sup>63</sup> que Gorender propôs. Para ele o escravismo colonial “surgiu e se desenvolveu dentro de determinismo socio-econômico rigorosamente definido no

---

<sup>58</sup> IANNI, Octavio. *Escravidão e racismo*. Op. Cit., p. 17.

<sup>59</sup> Ibidem, p. 34.

<sup>60</sup> GORENDER, Jacob. *O escravismo colonial*. Op. Cit., p. 15.

<sup>61</sup> CARDOSO, Ciro Flamarion (org). *Escravidão e abolição no Brasil: novas perspectivas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1988, p. 87.

<sup>62</sup> GORENDER, Jacob. *O escravismo colonial*. Op. Cit., p. 22.

<sup>63</sup> Ibidem, p. 163.



tempo e no espaço. Deste determinismo de fatores complexos, precisamente, é que o escravismo colonial emergiu como um modo de produção de características *novas*, antes desconhecidas na história humana”.<sup>64</sup>

Não é necessário se aprofundar aqui nas discussões travadas pelos historiadores em questão. Esta exposição de alguns argumentos dos debates historiográficos das décadas de sessenta e setenta ilustram bem as características deste segundo momento historiográfico: a análise do escravismo “ao nível categorial-sistemático do conhecimento histórico”.<sup>65</sup> Trata-se de uma abordagem formal da escravidão, seja estabelecendo suas “leis específicas” de funcionamento, seja a inserindo dentro do debate dos modos de produção do Brasil colonial. As discussões apresentadas aqui – como escravidão e capitalismo se relacionam? O escravismo explica ou é explicado pelo modo de produção? Quais suas características gerais e específicas, e o sentido do seu funcionamento enquanto sistema? Como o caracterizar enquanto uma “teoria geral” – atestam que a problemática central da escravidão se dava a partir de sua interpretação teórica e institucional. Como colocou Nicolazzi,

o que se defendia na sociologia paulista, em última instância, era um novo discurso sobre o Brasil, uma maneira distinta de se escrever sobre ele, mais conceitual e menos literária; uma forma de trato do objeto que não ficaria refém das imprevisibilidades da história, mas que encontraria sua garantia fundamental nos princípios de regularidade sociológica que a sociologia científica poderia oferecer.<sup>66</sup>

Foi a partir desta visada teórica e categorial que os historiadores deste momento desmontaram o mito da democracia racial e enfatizaram a violência e a crueldade da escravidão. Porém, foi também a partir dela que a teoria do escravo-coisa se desenvolveu. Para Gorender, por exemplo, o escravo foi transformado pela sociedade em coisa, em bem objetivo. Como mercadoria alienável, poderia ser alugado, emprestado, vendido, doado, transmitido por herança, sequestrado, embargado, penhorado, depositado, arrematado, adjudicado, etc.<sup>67</sup> Mas, “também possui corpo, aptidões intelectuais – é, em suma um ser humano”.<sup>68</sup> Se eles foram coisificados pela sociedade, os escravos exteriorizavam sua condição antagônica na medida em que reagiam ao tratamento de coisas. É neste sentido que, para Gorender, “o primeiro ato humano do escravo é o crime, desde o atentado ao seu senhor à fuga do cativo”.<sup>69</sup>

A *teoria do escravo-coisa* é o elemento desta historiografia mais refutado pelos trabalhos do terceiro momento, e o cerne da polêmica entre historiadores nos anos oitenta e noventa. Chalhoub e Silva, ao falarem sobre a produção acadêmica da escravidão nos anos sessenta e setenta, apontariam a predominância do que eles chamam

---

<sup>64</sup> Ibidem, p. 53-54.

<sup>65</sup> Ibidem, p. 58.

<sup>66</sup> NICOLAZZI, Fernando Felizardo. *Um estilo de história*. Op. Cit., p. 107.

<sup>67</sup> GORENDER, Jacob. *O escravismo colonial*. Op. Cit., p. 78.

<sup>68</sup> Ibidem, p. 63.

<sup>69</sup> Ibidem, p. 65.

de *paradigma da ausência*, no qual os escravos eram considerados objetos, ausentes de sua própria história. Para os autores, esta “visão do escravo como um ser coisificado, incapaz de pensamento e ações próprios” remetia às ideias dos abolicionistas, para os quais os escravos eram “por definição incapazes de conceber [a liberdade] sem implodir a ordem social”, e por isso essa liberdade precisava ser doada ou concedida. Assim, os abolicionistas deteriam “o mandato da raça negra” e tinham a missão de libertá-los.<sup>70</sup>

Gorender dizia que Gilberto Freyre escreveu a história do Brasil a partir do protagonismo de uma sociedade patriarcal e aristocrática, colocando a escravidão como um capítulo desta história. Por isto, ele tinha proposto colocar a escravidão no centro da análise e da explicação social. Nas décadas seguintes, historiadores reclamariam que, ao invés de fazer da escravidão a protagonista da história brasileira, deveria se fazer *do escravo* o protagonista da sua própria história.

### *Terceiro momento: agência, experiência e resistência escrava*

Segundo Rebecca Scott, os anos oitenta superaram a associação entre subordinação e passividade que marcou o momento anterior, onde haveria uma massa de escravos oprimida, coisificada e sem agência, e uma minoria que resistia à escravidão a partir do crime, da fuga, do atentado e da rebelião. Uma nova geração de historiadores examinou as iniciativas das pessoas escravizadas sem desconsiderar a opressão, superando a dicotomia entre violência e doçura através da análise dos mecanismos sutis de dominação e resistência nas relações entre senhores e escravos.<sup>71</sup> Chalhoub e Silva apontam como trabalhos deste período *Onda negra, medo branco: o negro no imaginário das elites, século XIX* (1987), de Celia Maria Marinho de Azevedo; *Crime e escravidão: trabalho, luta e resistência nas lavouras paulistas: 1830-1888* (1987), de Maria Helena Pereira Toledo Machado; *Negociação e conflito: a resistência negra no Brasil escravista* (1989), de João José Reis e Eduardo Silva; *Homens esquecidos: escravos e trabalhadores livres no Brasil: séculos XVIII e XIX* (1989), de Peter L. Eisenberg; *Visões da liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na Corte* (1990), de Sidney Chalhoub; *O plano e o pânico: os movimentos sociais na década da Abolição* (1994), de Maria Helena Pereira Toledo Machado; *Liberata: a lei da ambiguidade: as ações de liberdade na corte de apelação do Rio de Janeiro no século XIX* (1994), de Keila Grinberg; *Histórias de quilombolas: mocambos e comunidades de senzalas no Rio de Janeiro: século XIX* (1995), de Flávio dos Santos Gomes; dentre muitos outros.<sup>72</sup>

Neste terceiro momento surgiu uma nova pauta de problemas de pesquisa,

---

<sup>70</sup> CHALHOUB, Sidney; SILVA, Fernando Teixeira da. Sujeitos no imaginário acadêmico. Op. Cit., pp. 16-17.

<sup>71</sup> SCOTT, Rebecca apud CHALHOUB, Sidney; SILVA, Fernando Teixeira da. Sujeitos no imaginário acadêmico. Op. Cit., pp. 21-22.

<sup>72</sup> In: CHALHOUB, Sidney; SILVA, Fernando Teixeira da. Sujeitos no imaginário acadêmico. Op. Cit. Ignoramos trabalhos posteriores a 1996.

focada na iniciativa, na agência, na cultura e nos costumes de grupos oprimidos. As discussões sobre modo de produção, escravismo colonial, acumulação primitiva e coisificação deram lugar a noções como políticas de domínio, modos de lidar dos cativos, costumes em comum e experiência de classe, etc. Ao invés da interpretação do sentido da escravidão no Brasil colonial, a historiografia passava a se preocupar com os significados sociais historicamente construídos que pautavam as relações entre senhores e escravos, como compra e venda; castigo físico; ideologia e prática da alforria; direito e organização das famílias e comunidades escravas.<sup>73</sup> Estudava-se a participação de escravos e libertos em uma cultura legal (tanto os modos e brechas do Estado imperial utilizados pelos cativos para buscarem a liberdade quanto as estratégias de atuação dos trabalhadores negros a partir de suas experiências e concepções políticas) e as reapropriações coletivas do legado africano pelos escravizados no Brasil.

O balanço de Ciro Flamarion Cardoso sobre a historiografia do abolicionismo ilustra bem esta mudança de problemática: Suely Robles Reis de Queiroz retomou a tese da essência urbana do abolicionismo (presente em Emília Viotti da Costa e Richard Graham), porém sem conteúdo de classe ou de partido. Rebecca Baird Bergstresser explicou o abolicionismo a partir do ressentimento urbano contra um governo imperial dominado pelos interesses agrários. Jaime Reis retirou do abolicionismo o protagonismo da abolição; para ele, o escravismo sucumbiu devido às suas próprias contradições, e o abolicionismo foi apenas mais um poderoso fator neste processo. Eugene Genovese focou na ameaça de uma luta de classes que os abolicionistas fizeram pairar sobre os fazendeiros, notadamente o medo de uma revolução escrava como a que aconteceu no Haiti. Para Clóvis Moura, os abolicionistas representavam interesses conservadores na tentativa de minar a possibilidade de um levante escravo: a abolição seria fruto do medo negro. Lana Lage da Gama Lima ressaltou o papel da rebeldia negra, e é no mesmo caminho da valorização da *agência* das pessoas escravizadas que Celia Maria de Azevedo escreve.<sup>74</sup>

Todos estes exemplos mostram como as principais preocupações dos historiadores da escravidão deixavam paulatinamente de ser categorias formais de explicação sociológica e histórica e se tornavam as *experiências* dos agentes sociais do período. As questões centrais dos debates entre Cardoso, Ianni e Gorender, que procuravam definir o escravismo colonial como uma totalidade formal coerente, ao longo da década de oitenta deram lugar ao questionamento de como as pessoas escravizadas agiam com as condições que lhes eram dadas. Mais do que uma abstração do funcionamento geral da instituição escravista, interessava explicar as escolhas dos escravos a partir das fontes específicas nas quais cada historiador colocava suas mãos: procurava-se entender os mecanismos de dominação senhorial, as formas de sociabilidade e as motivações dos agentes históricos da pesquisa.

O trabalho de Katia Mattoso, *Ser escravo no Brasil*, é considerado marco desta virada, e entre os historiadores do outro lado da contenda, o prenúncio do que Gorender chamaria, na década de noventa, do “retorno ao patriarcalismo”. A historiadora analisa

---

<sup>73</sup> Ibidem, p. 23

<sup>74</sup> CARDOSO, Ciro Flamarion (org). *Escravidão e abolição no Brasil: novas perspectivas*. Op. Cit.

o paternalismo como mecanismo de poder senhorial e, a partir disto, nega a exclusividade da violência como explicação do sistema escravista.<sup>75</sup> Laura de Mello e Souza elenca como representativos deste momento quatro trabalhos: *O feitor ausente: estudo sobre a escravidão urbana no Rio de Janeiro* (1988), de Leila Mezan Algranti, onde a autora, ao lançar seu olhar para a escravidão urbana, defendia que ao invés de representar uma brecha, ela reforçava o sistema escravista. Algranti abordou diversas formas de relações de dominação e de violência “miúda” na vida cotidiana, a convivência entre industrialização e mão de obra escrava, os “bolsões de liberdade” que a escravidão comportava, a tensão entre violência e cordialidade e a relação entre público e privado: entre escravos, senhores e o Estado; *Os leigos e o poder: irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais* (1986), de Caio Cesar Boschi, onde o autor abordou as relações entre irmandades leigas e o Estado português nas Minas setecentistas, mostrando a ambiguidade que caracterizava as irmandades, funcionando ora como aparelhos de poder, ora como organizações autônomas, instrumentos de “sincretismo planejado” escamoteando a luta de classes; *Ideologia e escravidão: os letrados e a sociedade escravista no Brasil colonial* (1986), de Ronaldo Vainfas, onde o autor se voltou para o pensamento dos letrados coloniais de fins do século XVII a fins do século XVIII sobre o escravismo, procurando entender a constituição e perpetuação de ideologias, recusando o binômio “paternalismo X coerção” por considerar que ideologia e poder são faces de uma mesma moeda; e *Campos da violência* (1988), de Silvia Hunold Lara, onde a autora, através de processos crime, documentos oficiais e discursos de letrados, analisou a vida cotidiana para tentar perceber “o modo pelo qual senhores e escravos viviam e percebiam sua prática”. Lara explicou uma dupla dominação (colonial e senhorial) se afastando da visão do castigo na escravidão como arbitrário e desregrado, mas ao contrário, como uma “pedagogia do medo”. As relações passariam a ser esmiuçadas na vida cotidiana, mostrando a dialética de luta e acomodação – uma “microfísica do poder”.<sup>76</sup>

Estes trabalhos foram citados aqui a título de exemplo das novas problemáticas e bandeiras levantadas pelos historiadores a partir da década de oitenta. Nas próximas páginas o capítulo aborda o debate acadêmico que surge da tensão entre o segundo e o terceiro momentos da historiografia da escravidão e o momento onde este debate, ao ocupar as páginas da Folha de São Paulo, se transforma em uma polêmica a arena pública.

## **Quando a academia ocupa páginas da Folha**

Vale dizer que ao longo da década de oitenta, a mudança de perspectiva do segundo para o terceiro momento não invalidou a perspectiva dos trabalhos anteriores, mas mais do que isso inaugurou um debate historiográfico que colocou historiadores, antes imersos em suas discussões específicas (como a definição e explicação do modo de

---

<sup>75</sup> MATTOSO, Kátia de Queirós. *Ser escravo no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

<sup>76</sup> SOUZA, Laura de Mello e. O escravismo brasileiro nas redes do poder. Op. Cit.

produção escravista colonial), uns contra os outros, de um ou de outro lado da contenda,<sup>77</sup> representando não apenas formas diferentes de se encarar a escravidão, mas também formas diferentes de se pensar a história. Isto porque esta nova perspectiva do terceiro momento da historiografia sobre a escravidão brasileira veio junto com novas correntes historiográficas, inovações epistemológicas e teóricas, como por exemplo a descoberta dos trabalhos de Edward Palmer Thompson nos trópicos, propondo uma nova mirada ao marxismo menos focada em seus aspectos estruturalistas e mais atenta ao “fazer-se” das classes a partir da experiência e consciência de classes.<sup>78</sup> Em seus textos, Thompson adequava o marxismo a uma história “vista de baixo”, recuperando a agência dos oprimidos e sua cultura sem tirar o foco da luta de classes como motor da história. Além de Thompson, também foi marcante a chegada de Michel Foucault, com problemáticas muito diversas das tradicionais na historiografia acadêmica, como a arqueologia e a genealogia de saberes e poderes, e a mirada para mecanismos panópticos de sujeição;<sup>79</sup> e a influência da chamada *nova história* francesa, que focou as análises para a cultura, as representações e visões de mundo das pessoas escravizadas.

Esta mudança de perspectiva foi explicada de diferentes maneiras por historiadores de cada lado da contenda. Para Ciro Flamarion Cardoso, por exemplo, essa virada era fruto do desencanto dos historiadores: “verifica-se em especial, uma espécie de desencanto político (maior nas esquerdas) que, intelectualmente, vem acompanhado de uma tendência ao abandono da problemática do sujeito, de uma crítica não só à concepção marxista como de qualquer visão totalizadora da história e do social”.<sup>80</sup> Em sentido parecido, Gorender identificava o “neopatriarcalismo” ao antimarxismo e à crise do estruturalismo. Para o autor, os excessos estruturalistas de boa parte da historiografia brasileira, e particularmente de Fernando Henrique Cardoso na coisificação subjetiva do escravo<sup>81</sup> abriram margem para a invasão de tendências do “culturalismo” de Thompson, e da “chamada *nova história* francesa, que incitava a valorizar o fragmentário, o extravagante, o antiteórico, na verdade o *antihistórico*”<sup>82</sup> – nota-se aqui como, para além de divergências teóricas quanto à interpretação da escravidão, há uma discrepância em relação a concepções de história. O autor classificou como novas problemáticas historiográficas da escravidão questões como o consenso dos escravos, o tratamento patriarcal, a rentabilidade da escravidão, a responsabilidade dos próprios escravos pelos padrões da reprodução populacional, as chamadas brechas camponesa e assalariada, a

---

<sup>77</sup> Ainda que alguns historiadores se coloquem no meio do caminho, como é o caso de Ciro Flamarion Cardoso em entrevista em maio de 2001. In: MORAES, José Geraldo Vinci de; REGO, José Márcio (org.). *Conversas com historiadores brasileiros*. São Paulo: Editora 34, 2002, p. 222.

<sup>78</sup> Referência a THOMPSON, Edward Palmer. *A formação da classe operária inglesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

<sup>79</sup> Para a influência de Thompson e Foucault na historiografia da escravidão brasileira, ver RAMOS, Igor Guedes. *Genealogia de uma operação historiográfica*, Op. Cit., pp. 251-305.

<sup>80</sup> CARDOSO, Ciro Flamarion (org.). *Escravidão e abolição no Brasil: novas perspectivas*. Op. Cit., p. 104.

<sup>81</sup> Para Gorender, Cardoso peca ao equivaler a “coisificação social” que era imposta aos escravos à “coisificação subjetiva”, que é a característica das pessoas escravizadas como pessoas humanas.

<sup>82</sup> GORENDER, Jacob. *A Escravidão Reabilitada*. Op. Cit., p. 17, grifo nosso.

complexificação do sistema escravista, dentre outros.

Já Sidney Chalhoub, defendendo os trabalhos do *terceiro momento*, explica as novas problemáticas a partir da euforia social e política do contexto de reabertura:

Os anos 1980 foram um período de grande efervescência política. Os movimentos sociais ressurgiam com força. Você tinha movimentos de bairro, as feministas, os homossexuais, os partidos políticos de esquerda e o novo sindicalismo. Ao mesmo tempo, crescia também a ideia de que os sujeitos sociais eram mais variados do que aqueles movimentos. Os historiadores começaram a descobrir novas fontes que permitiam examinar o cotidiano dos trabalhadores de maneira diferente.<sup>83</sup>

Se, em um exercício, tentássemos combinar os dois lados da contenda, poderíamos dizer que as mudanças na historiografia sobre a escravidão corresponderam ao *desencanto* político de um setor da esquerda combinado com (ou levando para) o declínio intelectual do estruturalismo, ao mesmo tempo em que uma nova esquerda emergida dos movimentos sociais criava um sentimento de *efervescência* política, cultural e social no país, combinado com (ou levando para) uma valorização das experiências sociais de indivíduos e grupos oprimidos. É este duplo contexto, de desencanto e euforia, que marcou a polêmica na Folha de São Paulo, onde duas formas diferentes de narrar a história da escravidão entraram em disputa.

### *A polêmica na Folha de São Paulo*

Após uma década de trabalhos sobre a escravidão do *terceiro momento*, Jacob Gorender escreveu *A Escravidão Reabilitada*, onde o autor elencou os trabalhos que, em sua opinião, melhor exemplificavam as novas formas de se escrever a história do passado escravista e os refutou, a partir do que ele chamou de “neopatriarcalismo”, ou seja, a reafirmação do sistema patriarcal na sociedade brasileira, e da escravidão como uma instituição capaz de tratar os escravos com critérios de justiça por eles aceitáveis: “uma escravidão muito mais consensual que coercitiva”.<sup>84</sup> Tratava-se da resposta de um autor inserido nas problemáticas do segundo momento frente à enxurrada de críticas à teoria do escravo-coisa e de da análise categorial-sistemática.

Este livro de Gorender levou Sidney Chalhoub a fazer uma resenha crítica e extremamente irônica nas páginas da Folha de São Paulo no final de 1990. Do ataque de Chalhoub surge uma réplica de Gorender, seguida de uma tréplica de Silvia Hunold Lara. Como colocou Carlos Fernando de Quadros, o debate tinha virado polêmica.<sup>85</sup> Ao invés

---

<sup>83</sup> CHALHOUB, Sidney. Entrevista. In: *Revista de História*. Op. Cit.

<sup>84</sup> GORENDER, Jacob. *A Escravidão Reabilitada*. Op. Cit., p. 16.

<sup>85</sup> QUADROS, Carlos Fernando de. *A polêmica historiográfica como um espaço de embate teórico e político: o caso Jacob Gorender, Sidney Chalhoub e Silvia Lara*. Monografia de Conclusão de Curso apresentada ao Departamento de História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2011, p. 48.

de narrar a polêmica, damos a palavra aos participantes, apresentando os textos na íntegra e em ordem cronológica, para depois sugerirmos alguns apontamentos:

## Jacob Gorender põe etiquetas nos historiadores

**SIDNEY CHALHOUB**

Especial para a Folha

**A ESCRAVIDÃO REABILITADA**, de Jacob Gorender. Editora Ática e Secretaria da Cultura do Estado (rua Barão de Jaguibe, 110, CEP: 01507, fone: 011-2789332). 272 páginas. Cr\$ 1.840,00. Tiragem de 2 mil exemplares

Este livro de Jacob Gorender faz lembrar a história de Simão Bacamarte, o médico alienista que, com suas experiências científicas, lançou o terror entre os habitantes da vila de Itaguaí. No conto de Machado de Assis, Bacamarte quer estudar profundamente a loucura, determinar-lhe os diversos graus, classificar-lhe os casos etc., num procedimento taxonômico bastante característico da ciência positivista do século 19. Em "A Escravidão Reabilitada" (sic), a monomania classificatória se ocupa dos historiadores que se atreveram a escrever sobre a história da escravidão e da abolição no Brasil em anos recentes —especialmente depois de 1978, ano em que Gorender fez saber ao mundo que havia descoberto as leis eternas e imutáveis que regiam o funcionamento do modo de produção escravista colonial. Em Itaguaí, Simão Bacamarte descobriu loucos por toda parte, e trancafiou-os na Casa Verde, o hospício da cidade: lá estavam os loucos mansos, os furiosos, os ciumentos, os megalomaníacos, os alucinados e assim por diante. O diagnóstico de Jacob Gorender não é menos abrangente e aterrador; entre os historiadores brasileiros que estudam a escravidão, os "reacionários" são a grande maioria. E há para todos os gostos: reacionários subjetivistas, autonomistas, cliométricos, sofisticados, culturalistas, legalistas, africanistas, greco-baianos, etnicistas, delirantes, revisionistas, populistas, patrioteiros, nacionalistas, grosseiros... Dir-se-ia que o autor é um homem preocupado com etiquetas.



Em "A Escravidão Reabilitada" (sic), Gorender está muito empenhado em explicar a seus leitores aquilo que ele realmente acha, e achou desde sempre, sobre este ou aquele aspecto da história da escravidão. Nunca chegamos a saber exatamente o porquê de esta ser uma questão de importância tão transcendental, mas nosso autor parece pensar que ele tem sido vítima de um complô urdido nas hostes revisionistas. Os loucos autonomistas —historiadores caracterizados por grande ferocidade; isto é, que deixam Gorender muito furioso— andaram distorcendo suas idéias a respeito dos escravos atores históricos. Não é verdade que o autor seja um dos defensores da teoria do escravo-coisa —uma representação acadêmica segundo a qual os escravos só conseguiam pensar o mundo, e atuar sobre ele, a partir dos significados sociais impostos pelos senhores. Ao contrário, Gorender sempre pugnou pelo reconhecimento do escravo enquanto agente subjetivo, mesmo que essa subjetividade se exprimisse no enquadramento bastante preciso da vigência das leis de funcionamento do modo de produção escravista colonial. Ele nos explica, por exemplo, que "o custo de vigilância se convertia em limite imposto pelos escravos à rentabilidade do modo de produção escravista colonial, nisto se manifestando sua influência como atores históricos efetivos. (...) Af estava, no cerne do processo cotidiano de trabalho, a subjetividade do escravo em ação". (pág. 36) Em outras palavras, Gorender está dizendo o

seguinte: primeiro, os trabalhadores tinham suas práticas cotidianas de resistência durante a escravidão; segundo, tais práticas de resistência obrigavam os senhores a gastar dinheiro com o pagamento de feitores, a compra de objetos de tortura etc.; terceiro, dadas as duas proposições anteriores, e dado o pressuposto econômico de origem filosófica na imprecisão do senso comum segundo o qual determinado custo impõe certo limite à rentabilidade de um investimento, conclui-se que os escravos eram sujeitos de sua história porque suas ações cotidianas impunham aos senhores "custos de vigilância". Por um lado, é pouco provável que tal descoberta científica faça abalar profundamente os pilares dos edifícios universitários; por outro lado, é curioso notar como, mais de cem anos depois, um historiador ainda se possa deixar seduzir tão completamente pela lógica dos escravocratas.

Simão Bacamarte tinha sua rotina de procedimentos científicos: recolhia os loucos à Casa Verde, pesquisava minuciosamente seus comportamentos, submetia os pressupostos teóricos aos testes da observação empírica e, quando necessário, revia os pressupostos e se punha a trabalhar com novas teorias. Jacob Gorender nunca fez uma pesquisa histórica prolongada nos arquivos da escravidão brasileira —limitou-se, até hoje, a ler alguns documentos impressos e livros de viajantes—, e então fundamenta seus procedimentos de crítica historiográfica no truque e na pilhagem. A ventriloquia está no centro do método crítico de Gorender: trata-se da arte de fingir que é um outro sujeito quem fala, quando na realidade é ele mesmo quem está falando. O método permite que o autor reconstitua os argumentos dos outros a seu bel-prazer. Gorender é tão perfeito na arte que consegue até ser o outro dele mesmo; isto é, ele consegue fingir que nunca

disse aquilo que disse, e isto porque em certos momentos de "A Escravidão Reabilitada" (sic) não lhe interessa reconhecer aquilo que realmente dissera em outras ocasiões.

Como tudo isto é muito astucioso, vou exemplificar. Em "O Escravismo Colonial", livro em que foram expostas pela primeira vez as leis de funcionamento do modo de produção escravista colonial, Gorender escreveu que "o primeiro ato humano do escravo é o crime" (pág. 65, da edição de 1978). Um monomaníaco autonomista dos mais furiosos observou que a idéia de que o escravo só se afirmava como pessoa ao praticar crimes aproximava Gorender dos defensores da teoria do escravo-coisa. Em "A Escravidão Reabilitada" (sic), o cientista retruca que o monomaníaco deturpara grossieramente o seu texto. O que Gorender realmente afirmou é que a legislação escravocrata só reconhecia no escravo a qualidade de pessoa quando este cometia um

crime, o que, de resto, é fato bem sabido por qualquer estudante de graduação em história. O problema é que o outro Gorender, o de 1978, não afirmou apenas essa obviedade. Ao lembrar agora o que escrevera naquela ocasião, o cientista parece ter "esquecido" uma parte da citação. Observem a passagem: "Seu comportamento [o dos escravos] e sua consciência teriam de transcender a condição de coisa possuída no relacionamento com o senhor e com os homens livres em geral. E transcendiam, antes de tudo, pelo ato criminoso [frase agora omitida por Gorender]. O primeiro ato humano do escravo é o crime". Salvo o caso possível —mas improvável— de que a passagem esteja tão mal redigida a ponto de trair as intenções reais do autor, tal trecho pode ser compreendido por qualquer monomaníaco alfabetizado: os escravos só mostravam ter consciência de sua condição de pessoa ao praticarem crimes. É só na frase seguinte que o cientista acrescenta a observação sobre a posição dos cativos na legislação criminal. Em suma, Gorender (1990) parece ter aplicado o truque da ventriloquia em Gorender (1978).

Reservo para outra oportunidade alguns comentários sobre o método da pilhagem, que consiste na prática gorendista de pinçar documentos isolados de seu contexto para "comprovar" as leis do modo de produção etc. O que resta registrar aqui é que quem fala em reacionarismo e reabilitação geralmente pensa segundo a lógica do expurgo. É uma história velha e conhecida, e seu desfecho nunca apresenta a lucidez de um conto machadiano. Depois de muito pesquisar as monomanias dos outros, Simão Bacamarte concluiu que era ele o louco, e foi se tratar na Casa Verde.

SIDNEY CHALHOUB é professor de história na Unicamp.

## Quem é Gorender

Da Redação

O jornalista, ensaísta e historiador Jacob Gorender escreveu "A Burguesia Brasileira"; "O Combate nas Trevas" —uma história da esquerda armada a partir de 1964— e "O Escravismo Colonial" —a obra que formula o conceito de "modo de produção escravista colonial". Trabalhou como editor da coleção "Os Economistas", da Abril. Gorender foi membro do Comitê Central do PCB até 1967, quando fundou o PCBR (Partido Comunista Brasileiro Revolucionário).

Recortes de CHALHOUB, Sidney. "Gorender põe etiquetas nos historiadores". *Folha de São Paulo*, 24/11/1990, Caderno Letras, página H-7. Disponível em: <<http://acervo.folha.uol.com.br/>>. Acesso em: 05/07/2016.



## RÉPLICAS E TRÉPLICAS

## “Como era bom ser escravo no Brasil”

JACOB GORENDER

Especial para a Folha

Existem indivíduos que cospem para cima. Um deles é Sidney Chalhoub. Não me deterei nas suas baixarias, uma vez que não me atingem. Sujaram a cara do próprio cuspidor. Em respeito ao leitor, vamos ao que tem significação no meu livro “A Escravidão Reabilitada”, recentemente lançado.

15 anos atrás, em “O Escravismo Colonial”, estudei a contradição inerente ao escravo entre ser coisa e ser pessoa. Para o Direito dos regimes escravistas nas Américas, o escravo era mercadoria e mercadoria é coisa. Podia ser objeto de todas as variantes das operações mercantis: compra, venda, aluguel, sequestro, empréstimo, depósito, fiança, transmissão de propriedade por herança etc. Mas, se a sociedade fazia dele mercadoria-coisa, isso eliminava do escravo a subjetividade própria do ser humano? Perderia ele o ser humano ao se tornar propriedade, ao ser coisificado? É com esta pergunta que inicio a seção “Coisa e Pessoa” do capítulo 2 de “O Escravismo Colonial”. E ali respondo: “(...) a contradição inerente ao escravo, entre ser coisa e ser homem, não se manifestou e desenvolveu primordialmente na cultura, nas ideologias. Primordialmente, a contradição foi manifestada e desenvolvida pelos próprios escravos, enquanto indivíduos concretos, porque, se a sociedade os coisificou, nunca pôde suprimir neles ao menos o resíduo último de pessoa humana. Antes que os costumes, a moral, o direito e a filosofia reconhecessem a contradição e se preocupassem com resolvê-la de modo positivo, em favor da legitimação da instituição servil, conciliando os termos coisa e pessoa, antes disso os próprios escravos exteriorizaram sua condição antagônica, na medida em que reagiram ao tratamento de coisas.” (ed. Ática, 5ª edição, pág. 49).

O cuspidor escamoteou essa afirmação de abertura da seção e que constitui a súpula da argumentação. Eu não precisava repeti-la quando, duas páginas adiante, escrevi que o escravo transcendia a condição de coisa possuída, no relacionamento com o senhor e com os homens livres em geral, antes de tudo, pelo ato criminoso, sendo o primeiro ato humano do escravo o crime (em grifo no texto original).

Aquela altura, tinha em vista o fato de que a legislação escravocrata se viu obrigada a qualificar os escravos como pessoas ao lhes atribuir responsabilidade penal. Um boi que matava um homem não se sentava no banco dos réus. Mas o escravo — visto como besta semovente, igual ao boi, no processo de trabalho — era levado a julgamento, quando cometia crimes. Reconhecia-se nele uma responsabilidade subjetiva própria somente de seres humanos.

Dito isso, considero definitivamente liquidada a inédita acusação de haver falseado citações de minha obra. (Nunca me apontaram deturpações de obras alheias ou de documentos históricos). E se esclarece que jamais aceitei a coisificação subjetiva do escravo como fato geral.

Em 1975, não tinha em vista teses então inimagináveis e inacreditáveis. Para correntes historiográficas fortalecidas nas universidades de São Paulo e de outros Estados do país, coisificação se tornou palavra comumente grafada entre aspas pejorativas. Joga-se no mesmo balaio a coisificação subjetiva do escravo — caso-limite, conforme escrevi — e a coisificação social, imposta a todos os escravizados.

Em contraposição, pinta-se um quadro da escravidão brasileira diante do qual empalidecem as cores do patriarcalismo de Gilberto Freyre. Não só porque a violência costora aparece minimizada e até aceita pelos escravos

como “castigo justo”, igual ao aplicado às crianças. Mas, principalmente, porque o cativo, além de desfrutar do paternalismo do senhor, estava protegido por leis equitativas, que os juizes supostamente cumpriam ao pé-da-letra. Leis que permitiam ao cativo “negociar” com o senhor e se acomodar à condição servil em termos satisfatórios para ambos, configurando uma situação de coexistência pacífica.

Tão pacífica que o processo da abolição teria sido conduzido de maneira “lenta, gradual e segura” pelos estadistas do Império escravocrata, com relevo para o visconde do Rio Branco e o senador Nabuco de Araújo. Os próprios cativos teriam dado seu consentimento à política de hegemonia dos escravistas, condensada na célebre fórmula do presidente Geisel com antecipação de um século.

Não foi por outra razão que, ao estudar as tendências acadêmicas que desenharam semelhante perfil histórico mistificador, dei ao meu recente livro o título de “A Escravidão Reabilitada”. Compeço este perfil outros traços característicos imaginários, aos quais, aqui, faço apenas referência: o trabalho regrado, os incentivos à produtividade e à poupança em benefício do escravo (tornado equivalente ao camponês ou ao assalariado), a frequência de famílias estáveis, a ausência de preconceito racista, a alforria razoavelmente acessível.

Na ilha-fantasia das Bermudas, o personagem de “A Tempestade” de Shakespeare se deixou arrebanhar pelo enlevo do “admirável mundo novo”. Hoje, se acreditasse nas teses universitárias da historiografia pretensamente avançada, decerto poderia exclamar: “Admirável mundo velho! Como era bom ser escravo no Brasil!”

JACOB GORENDER é historiador, membro da Academia Adília.



## Gorender escraviza história

SILVIA H. LARA

Especial para a Folha

Ao ler os artigos de Sidney Chalhoub e Jacob Gorender (*Letras* de 24/11/90 e 15/12/90) fiquei me perguntando se um leitor afastado dos atuais debates sobre a escravidão no Brasil perceberia por que dois estudiosos passam tantas linhas a discutir se os escravos eram, afinal, "coisas" ou sujeitos de sua própria história?

No trabalho de Gorender, deixando de lado questões técnicas, o que interessa evidenciar aqui é que há algo oculto nessa discussão, que diz respeito à política. Não um debate entre direita e esquerda, como Gorender quer fazer crer ao longo de "A Escravidão Reabilitada". Mas um debate no interior das esquerdas. O próprio título do livro de Gorender é significativo: reabilitação é uma palavra carregada de sentidos no vocabulário da militância. Para ficar no jargão stalinista poderia simplesmente dizer que se Gorender acusa vários historiadores de "reabilitarem" a escravidão, ele nada mais faz que "renegar" a história. Mas é preciso ir além: recusar o jargão e com ele seus pressupostos e procedimentos.

De início, isso significa recusar os anátemas, que só podem ter origem em tribunais nos quais a certeza da "linha justa" é inabalável. O que não é próprio de historiadores, a não ser aqueles pertencentes a uma certa tradição marxista, para a qual a "Grande Teoria" obscurece qualquer relação com a multiplicidade da experiência social. É bem verdade que Gorender, em "O Escravidão Colonial" fez algumas críticas a esta tradição —mas até que ponto? Seu conceito de modo de produção e todas as suas "leis" são construídos a partir de reflexões teóricas e críticas bibliográficas.

O que não é próprio de historiadores, a não ser aqueles pertencentes a uma certa tradição marxista, para a qual a "Grande Teoria" obscurece qualquer relação com a multiplicidade da experiência social. É bem verdade que Gorender, em "O Escravidão Colonial" fez algumas críticas a esta tradição —mas até que ponto? Seu conceito de modo de produção e todas as suas "leis" são construídos a partir de reflexões teóricas e críticas bibliográficas. Gorender julga-se no direito de apontar erros e acertos da produção historiográfica baseando-se na velha crença de que uma boa "teoria geral" substitui com vantagens o diálogo com as evidências. Foi justamente contra concepções desta natureza que Thompson (acusado por Gorender do pecado de "frouxidão estrutural") e vários historiadores marxistas britânicos do PC inglês se insurgiram nos anos 60 logo após o 20º Congresso do PCUS.

Isto significa também recusar a noção, tão arraigada em parte da esquerda, de que os intelectuais —possuidores da "boa teoria"— detêm o poder de juízes. Sidney Chalhoub, eu e tantos outros abrimos mão dessa arrogância. Não nos preocupamos em saber se os escravos agiam ou não segundo as leis de um bem construído conceito de modo de produção ou qualquer outra modalidade teórica disponível no mercado. Ao estudar a escravidão no Brasil procuramos encontrar e ouvir os escravos: não conceitos abstratos, nem arquétipos de heróis ou vítimas. Em nossos textos, os escravos, fugitivos e libertos, têm nomes. Suas histórias mostram como seres humanos submetidos à escravidão tinham outros valores e projetos —diferentes daqueles de seus senhores— e lutaram por eles enquanto escravos. Construíram alternativas de vida, lutaram de diversas formas e conquistaram "direitos", transformando as próprias relações de dominação a que estavam submetidos. Suas ações e

valores só podem ser compreendidos no interior e através das relações sociais tecidas por eles e seus senhores. Deixar de lado noções anacrônicas de violência e liberdade significa apenas dar voz para esses homens e mulheres afirmarem suas concepções a respeito destas palavras.

Podemos aprender com eles que liberdade não significa vender sua força de trabalho, mas sim ter o direito de ir e vir, ter acesso à terra, manter linhagens e laços de solidariedade arduamente construídos: a luta pela liberdade empreendida por eles pode ter sido derrotada pelos abolicionistas imigrantistas e golpeada definitivamente pela República, mas quem dirá que ela não renasce a cada dia, no movimento negro ou nas lutas pela reforma agrária? Por outro lado, muitos ex-escravos eram monarquistas nos primeiros anos da República e isso não os transforma em "reacionários", "neopatriarcalistas" ou "antimarxistas".

A história é bem mais contraditória do que supõe a vã teoria. Vivemos em um país no qual milhões de pessoas passam fome e, no entanto, foram os "descamisados" que elegeram um presidente capaz de gerar mais fome e miséria. Talvez a fé de grande parte das esquerdas em posturas tão surdas às vozes da experiência social tenham contribuído para que isso acontecesse. Junto com o velho muro, a "Grande Teoria" foi também demolida —mas não a perspectiva de "transformar o mundo", como propunha nosso velho sábio do século 19. É isto que faz com que muitas vezes Gorender e nós possamos assinar os mesmos manifestos ou votar nos mesmos candidatos. Apesar disso, não gostaria de concluir como na conhecida piada sobre o stalinismo: "Camarada, vou fazer sua autocrítica". Na história e na política aprendemos, há algum tempo, a respeitar as diferenças.

SILVIA HUNOLD LARA, 35, é professora do Depto. de História da Unicamp e autora de "Campos da Violência" (Paz e Terra, 1988)

Três pontos desta polêmica merecem ser destacados. Em primeiro lugar, chama logo atenção o foco principal da discussão: a “teoria do escravo-coisa”. Ela em si sintetiza as principais modificações historiográficas entre o segundo e terceiro momentos: da ênfase em modelos formais de explicação histórica à valorização da experiência. Enquanto a “coisificação” do escravo era importante para o segundo momento, o era na medida em que ela caracterizava o funcionamento do escravismo colonial, e na medida em que este escravismo funcionasse como denúncia da crueldade da escravidão e do preconceito racial: para os historiadores do segundo momento, a relativização da opressão coercitiva significava o retorno do “patriarcalismo de Gilberto Freyre”, tão fortemente combatido nos anos sessenta e setenta. Por sua vez, caracterizar o escravismo a partir da coisificação do escravo era extremamente nocivo para a historiografia do terceiro momento, engajada na recuperação e valorização das experiências sociais de grupos oprimidos, afinal, recuperar a experiência dos escravos era valorizar a possibilidade de ação transformadora dos movimentos sociais; falar sobre a luta dos escravos era falar sobre uma luta que “renasce a cada dia no movimento negro”.

Em segundo lugar, chama atenção uma nova proposta de intelectual, que não possuísse mais o poder de “juiz”. Com a recusa da “teoria geral”, das totalidades, dos modelos formais, vinha a recusa da possibilidade de certeza: afinal, escrever história não era mais desvendar “leis imutáveis de funcionamento”, sentidos gerais e teorias explicativas, mas a recuperação das experiências: “a certeza da linha justa” cedia espaço à “multiplicidade da experiência social”, e o exercício de ouvir estas múltiplas vozes não comportava mais a arrogância julgadora de certo tipo de intelectualidade. Se Simão Bacamarte, arquétipo desta intelectualidade, se julgava na competência de classificar os loucos, Chalhoub enquanto porta-voz do terceiro momentourgia pelo desfecho machadiano: que o intelectual percebesse que era, assim como seus objetos, mais um agente social: que fosse à Casa Verde se tratar.

Em terceiro lugar, chama atenção os termos éticos sobre os quais se dá a polêmica. A pergunta inicial de Silvia Lara é pertinente afinal: “por que dois estudiosos passam tantas linhas a discutir se os escravos eram, afinal, “coisas” ou sujeitos de sua própria história?” E por que fazem isso nas páginas de um jornal de ampla circulação? A questão da elaboração de um *passado prático* já se manifestava no centenário da Abolição, onde se buscava um passado ligado às demandas sociais do movimento negro da época. Esta virada em alguns aspectos mais profunda, na prática historiográfica faz com que Gorender se veja explicando que jamais aceitou “a coisificação subjetiva do escravo como um fato geral”. As críticas, de um lado a outro, se voltam aos aspectos éticos e políticos da contenda: Gorender se deixa levar pela “lógica dos escravocratas”; os historiadores do terceiro momento acabaram por afirmar “como era bom ser escravo no Brasil”; a velha esquerda da “Grande Teoria” é “surda às vozes da experiência social”.

Enquanto partidários dos dois momentos protagonizam um diálogo difícil, marcado por ofensas pessoais e acusações de deturpação e com diferentes propostas e concepções de história e de intelectual, talvez seja esta virada ética mais do que qualquer outra coisa o que permite a existência da polêmica, pois independente de cada perspectiva, na Folha de São Paulo o que é discutido é também e principalmente o sentido *ético e prático* daquele passado. Nas páginas seguintes sugerimos uma análise das

telenovelas de 1976 e 1996 a partir da tensão entre o segundo e o terceiro momentos da historiografia brasileira: a proposta de um olhar específico colocando em diálogo as diferenças entre as novelas e as transformações na historiografia acadêmica.

## **A historiografia da escravidão entre Isaura e Xica**

Não procuramos aqui explorar em detalhe os debates acadêmicos sobre a historiografia da escravidão entre 1976 e 1996. Por certo que há inúmeras lacunas no que deveria ser um balanço abrangente da produção historiográfica no Brasil sobre o período, além de diversas nuances e posicionamentos menos estanques do que sugere a classificação em três momentos. Contudo, mais do que fazer este balanço, este capítulo procurou primeiramente ilustrar na historiografia os principais argumentos mobilizados na polêmica entre Jacob Gorender, Sidney Chalhoub e Silvia Lara nas páginas da Folha de São Paulo; e em segundo lugar, a partir desta polêmica atestar uma mudança de problemática ao longo dos anos oitenta, que culminaria em uma forma diferente de se pensar como deveria ser escrita a história da escravidão em relação à das décadas de sessenta e setenta. Igor Guedes Ramos defende que houve na passagem da “atmosfera sombria” dos anos 60 e 70 (marcados pela ditadura) para a “atmosfera utópica” dos anos 70 e 80 (marcados por movimentos sociais e reabertura política), houve uma mudança na prática historiográfica brasileira: de uma historiografia com a pretensão de escapar das ideologias e analisar cientificamente a sociedade, o principal função do historiador passava a ser interpretar, resgatar e valorizar a voz de outros agentes sociais. Não se trata de uma historiografia neutra *versus* uma engajada, mas sim outra forma de engajamento, em que os historiadores brasileiros “se esforçaram para construir práticas historiográficas que consideravam condizentes com as ‘novas’ condições históricas – ressurgimento dos movimentos sociais (principalmente as greves do ABC paulista), enfraquecimento e fim do regime civil-militar, Diretas-Já, elaboração da ‘Constituição Cidadã’, etc.”.<sup>86</sup>

Nesse sentido, a mudança de problemática do segundo ao terceiro momento também se deu nos termos de uma giro *ético*. O *passado histórico*, escrito do ponto de

---

<sup>86</sup> RAMOS, Igor Guedes. *Genealogia de uma operação historiográfica*. Op. Cit., pp. 203-204. Ramos utiliza o conceito de operação historiográfica de Michel de Certeau, para estudar a apropriação de Thompson e Foucault pela historiografia brasileira dos anos oitenta. Para ele, a apropriação feita destes autores na década se concentrou principalmente nos pontos de aproximação entre os dois autores (com o uso de Foucault sendo secundário): uma recusa a explicações formais e critérios universais e uma prática historiográfica que, através da concepção de história como luta, procurasse “interpretar, resgatar e valorizar”. O autor explica esta apropriação a partir de uma nova postura ético-política do intelectual brasileiro: do “intelectual vanguardista” dos anos sessenta e setenta, único capaz de escapar das ideologias e analisar cientificamente a sociedade, o historiador passa a ser o “intelectual militante de base”, cuja função é interpretar, resgatar e valorizar a voz de outros agentes. Não pretendemos neste trabalho entrar na questão da intelectualidade, que demandaria outra discussão; apenas nos valem da mudança de problemática historiográfica sugerida por Ramos, que encontra eco tanto no debate acadêmico na Folha de São Paulo quanto nas formas pelas quais as telenovelas abordam a escravidão.

vista privilegiado do historiador que busca entender o passado, parece dar lugar ao *passado prático* da valorização dos grupos subalternos que subsistem na sua resistência à opressão de classe e ao racismo. Nesse sentido, talvez Gorender tivesse razão dizendo que o que se viu ao longo dos anos oitenta foi o triunfo acadêmico de Gilberto Freyre,<sup>87</sup> porém não no sentido da retomada do mito da democracia racial, mas sim da proposta de uma “re-descoberta” do Brasil, desta vez a partir da recuperação das *experiências* dos indivíduos, intimamente ligada à valorização da agência política de grupos sociais que ganhavam espaço no contexto da redemocratização – uma escrita da história voltada para a ação no presente.

Não se trata aqui de dizer que os trabalhos do segundo momento não tinham suas motivações partidas do presente. Como se apontou, os historiadores das décadas de sessenta e setenta estavam engajados no desmonte do mito da democracia racial, que era difundido e propagandeado pelo regime ditatorial. Seus escritos confluíam com a proliferação de entidades do movimento negro, também engajadas na denúncia do racismo. Contudo, a escrita desta historiografia se dava a partir do prisma da análise categorial e teórica, da explicação e denúncia da crueldade de uma instituição através da busca por uma verdade histórica. Os historiadores das décadas de 1980 e 1990, por sua vez, viam como possibilidade a construção de uma nova democracia no Brasil e o efervescer de movimentos sociais, dantes mergulhados sob a repressão ditatorial, agora pululando na superfície. Seu projeto era o de valorizar a experiência dos grupos sociais subalternos, as relações de micropoderes, as brechas institucionais e estratégias de ação dos indivíduos em condições históricas adversas; mais do que a explicação teórica, categorial e formal do funcionamento da sociedade, buscava-se a valorização das estratégias de luta e resistência sociais.

A virada que se deu ao longo dos anos 80 não foi a tanto a ligação entre passado e presente, mas a tensão entre uma visão da história que se pretendia forma e categórica e outra que pretendia recuperar experiências passadas condizentes com as expectativas de ação no presente. Nesse contexto a discussão sobre a historiografia brasileira sobre a escravidão deixava de ser o funcionamento da instituição para trazer à tona as consequências éticas do que o historiador escrevia. A tensão entre *passado histórico* e *passado prático*, como vimos, estava presente em todos os momentos desta historiografia (tanto os historiadores do segundo momento escreviam a partir do presente quanto os historiadores do terceiro momento almejavam produzir conhecimento sobre o passado), porém o que mudou foi o próprio olhar da historiografia sobre ela mesma: ela assumiu para si o papel de elaborar um passado prático.

É aqui que os dois momentos se cruzam. Esta virada chamou historiadores do segundo momento a responder por suas escolhas e a ênfase no aspecto ético da historiografia passou a ser a problemática central dos debates. Se os dois momentos historiográficos entre as décadas de setenta e noventa foram mostrados neste trabalho como propostas separadas de escrita da historiografia acadêmica sobre a escravidão, ao longo dos anos oitenta, estas duas formas de se escrever a história da escravidão coexistiam, e culminaram nos anos noventa em uma polêmica que invadiu o espaço

---

<sup>87</sup> GORENDER, Jacob. *A Escravidão Reabilitada*. Op. Cit.

público de discussão, sob o prisma dos aspectos práticos do passado narrado. A própria linguagem em que se dava a polêmica se modificava ao invadir o espaço público, com a utilização de xingamentos e ironias. O debate entre os historiadores nesta arena não se dava mais apenas nos termos das categorias formais e no rigor epistemológico e documental, mas também – e talvez principalmente – nas consequências éticas e políticas de suas afirmações.

A partir da polêmica na Folha de São Paulo sobre a historiografia da escravidão brasileira, vimos uma valorização da *agência* e da *experiência* dos escravizados em detrimento da teoria escravo-coisa nas análises categoriais-formais do escravismo; uma prática historiográfica condizente com uma atmosfera utópica de efervescência política; e o surgimento de um espaço de discussão pública a partir de uma problemática ético-política, voltada à ação e valorização dos movimentos sociais. Nesse sentido, a leitura proposta aqui sugere o diálogo entre esta virada e a narrativa sobre a escravidão nas telenovelas: por um lado, procura-se analisar as novelas no seu conteúdo – se as novelas valorizam a agência ou a vitimização das pessoas escravizadas; se reforçam o mito da democracia racial ou se denunciam preconceitos; se são explorados “bolsões de liberdade” dentro do escravismo ou se crueldade e a violência é que são enfatizadas; se a dominação senhorial é arbitrária ou se corresponde a uma lógica determinada; se os escravizados tiveram protagonismo ou não na sua liberdade, etc. Por outro lado, as novelas são analisadas na sua intencionalidade ética e política – procura-se indagar a relação de cada telenovela com seu presente, e sobretudo o quão direta e intencional esta relação é; se há um sentido de continuidade ou de ruptura com o passado escravista; se, como colocou Lara, a luta dos escravizados por liberdade ainda renasce no presente e de que modo; e se a narrativa sobre a escravidão orienta para a ação no presente, qual presente e qual ação.

Chalhoub, Gorender e Lara em sua polêmica protagonizaram um diálogo onde os dois lados se voltavam para problemas e projetos diferentes e se acusavam mutuamente por suas escolhas. Mais do que um debate sobre a escravidão, o que estava em jogo era a defesa de perspectivas teóricas e historiográficas diferentes e o ataque à perspectiva alheia. Oscilando entre o desencanto e a euforia, estas duas formas diferentes de se enfrentar a problemática da escravidão se confrontaram na arena pública sob os olhos da nova democracia brasileira em potencial, evidenciando mais do que nunca a profunda incerteza do que emergiria vitorioso dos escombros da ditadura e de quem venceria o combate acadêmico. Como bem sabemos, o desenrolar dos anos noventa nos mostraram que a historiografia acadêmica tendeu cada vez menos à análise categorial-sistemática dos modos de produção e cada vez mais à agência, à resistência e à cultura das pessoas escravizadas nos quase quatro séculos de escravidão no Brasil. Mas sabemos também que nem todas as inovações da historiografia disciplinar se fazem valer na mobilização de memórias e passados práticos. Nos vinte anos que separam Isaura de Xica, as discussões da história acadêmica sobre a escravidão fizeram muita água, respingando também nas páginas da Folha de São Paulo. Resta indagar, a partir desta reflexão, as formas pelas quais as telenovelas narraram este passado.

## II

### Vale a pena ver de novo?

Antes de entrarmos nos capítulos de *escrava Isaura* e *Xica da Silva*, é preciso olhar para o universo das telenovelas. Convido o leitor a pensar no capítulo que segue como um daqueles artigos especiais publicados nas revistas de novelas antes de qualquer estreia: uma matéria que introduz ao espectador o enredo e as personagens da trama que está por vir, familiarizando o público com o universo da história, a ambientação, as motivações de cada um, os diferentes núcleos que compõem a novela, etc. Este capítulo procura mesclar teoria, metodologia e contexto através de um tema chave para a dissertação: *a telenovela de época*.<sup>88</sup> Com isso, também procura responder às questões de uma introdução ao tema: qual é o universo da telenovela? (sua história, seu funcionamento, seu sentido); em que palcos ela atua? (a televisão, a indústria cultural); quais seus objetivos e quais as motivações dos agentes que participam de sua construção? (emissoras, artistas, instituições). Estas perguntas, além de ambientarem o leitor ao universo da telenovela, permitem reflexões metodológicas que podem ser empregadas nas análises de *Escrava Isaura* e *Xica da Silva*, apontando também para o perigo de se tratar como a mesma coisa uma produção dos anos 70 e uma dos anos 90; uma novela das 18h e uma das 21h; uma novela da Rede Globo e uma da Rede Manchete; uma novela disponível completa em 231 capítulos e uma acessível apenas em sua versão compacta para exportação.

O capítulo se divide em três partes. A primeira é uma reflexão sobre as relações entre o capitalismo tardio, a indústria cultural e a o surgimento de passados populares. O argumento é que, assim como a arte e a cultura pós-moderna do capitalismo tardio, as narrativas sobre o passado também refletem a tensão entre consumo e crítica ou, colocado de outra forma, entre o capital e a cidadania. A telenovela de época, no caso, sente duplamente esta tensão, se encontrando no limiar entre um produto da indústria

---

<sup>88</sup> A partir deste momento os termos *telenovela* e *novela* serão usados como sinônimos, ambos se referindo apenas à novela televisiva. Escolhemos utilizar o termo *telenovela de época* ou *novela de época* por ser a nomenclatura mais frequentemente utilizada pelas emissoras e periódicos para se referir a telenovelas que queiram falar sobre o tempo passado. Mesmo que qualquer filme ou novela possa ser localizada historicamente, tanto em relação ao contexto de produção quanto ao período em que seu enredo se desenrola, falamos aqui sobre produções que, tomando emprestada a expressão de Robert Rosenstone, “querem falar sobre um problema histórico”, ainda que haja diversas variedades deste tipo de produção: “história como drama, história como documento e história como experimento”. No caso das novelas que analisamos neste trabalho, ambas utilizam história como drama, seja dramatizando a vida de uma personagem histórica (*Xica da Silva*), seja criando a narrativa de uma personagem fictícia cujo contexto histórico é intrínseco ao significado da produção (*Escrava Isaura*). ROSENSTONE, Robert A. *The Historical Film as Real History*. In: *Film-Historia*, vol. V, No. 1, 1995, pp. 5-23.

cultural voltada ao entretenimento e consumo, e a construção de uma identidade nacional e de passados populares através de narrativas de ampla circulação.

A segunda parte fala sobre a história da telenovela no Brasil, desde suas origens no folhetim e na radionovela, até o seu desenvolvimento enquanto carro chefe das empresas televisivas com concessões para a transmissão audiovisual no país durante a ditadura. A partir de sua história descrevemos as características das novelas brasileiras entre os anos 70 e 90: as tensões entre a liberdade artística do autor, a censura, e as demandas da audiência e publicidade; a lógica industrial pautada na fragmentação e no ritmo acelerado, transformando o produto final em uma bricolagem; e a forma através da qual a novela se constituiu como uma grande construtora da identidade nacional, buscando criar uma continuidade entre os universos da novela e do telespectador a partir de referências nacionais e contemporâneas.

Na terceira e última parte, procura-se refletir sobre o estatuto da *telenovela de época* a partir das reflexões sobre os usos públicos do passado. Partindo do pressuposto de que a novela no Brasil participa ativamente da construção da identidade nacional através da articulação de paradigmas da modernidade e da ênfase no cotidiano de uma comunidade imaginada, qual o papel da novela *de época* neste panorama? *O quê, como, e por que vale a pena ver de novo?* Assim, ao mesclar a metodologia com as preocupações teóricas deste trabalho, o capítulo propõe uma leitura específica sobre novela de época: que ela (assim como outras narrativas sobre o passado) é um ato performativo a partir do qual fronteiras temporais são articuladas, administradas e *criadas*. É esta leitura específica que nos permite, para além das particularidades de cada novela e das diferenças em suas análises, fazer uma pergunta capaz de nortear o trabalho como um todo: *como estas telenovelas de época sobre a escravidão articulam a relação entre passado, presente e futuro?*

## **Passados populares, capitalismo tardio e indústria cultural**

Já há algumas décadas nós vivemos o que pode se chamar de uma era da nostalgia. Ainda que o sentimento nostálgico não seja o tom predominante na maior parte das novelas de época no Brasil, a emergência da memória, a presença súbita de passado e suas relações com a sociedade de consumo e com o pós-modernismo são fundamentais para entendermos aspectos da indústria cultural indissociáveis da *telenovela de época*. São as relações entre história, memória e consumo que podem explicar o sentido de “telenovelas históricas” na indústria cultural, e uma forma de abordar estas relações é começar pelas discussões sobre a tensão entre cidadania e consumo no capitalismo tardio. Nas páginas a seguir, elencamos alguns textos para ilustrar dois lados desta contenda: de um lado Chris Lorenz e Frederic Jameson (na esteira da noção de indústria cultural de Max Horkheimer e Theodor Adorno) definindo o capitalismo tardio como a vitória do consumo sobre a estado-nação e a cidadania. De outro lado, trazemos Dipesh



Chakrabarty para questionar se a história disciplinar que se fundamenta a partir do estado-nação está realmente em crise ou se está tensão está resolvida. Estes textos são apenas alguns exemplos de uma discussão mais abrangente e com nuances que não serão abordadas aqui. Não pretendemos entrar a fundo na questão nem eleger um vencedor nesta contenda, mas sim pincelar os traços da discussão. Como veremos, esta discussão reflete a mesma tensão que permeia a produção de uma telenovela e se encontra também na administração do passado que as *telenovelas de época* propõem.

Para Chris Lorenz, três pressuposições constitutivas da história acadêmica teriam entrado em colapso ao longo da década de 1980.<sup>89</sup> Em primeiro lugar, os historiadores não puderam prever certos eventos como, por exemplo, o súbito colapso do bloco soviético e o fim da Guerra Fria, e as erupções de passados na forma de genocídio e limpeza étnica na antiga Iugoslávia (como se sérvios e croatas tivessem voltado à Segunda Guerra Mundial) teriam feito com que pressupostos como a *passadidade*<sup>90</sup> do passado e a capacidade da história acadêmica de explicar como o passado se conecta ao presente perdessem sua qualidade de evidência. Em segundo lugar, para o autor, o pressuposto de que o objeto fundamental do conhecimento histórico deve ser o estado-nação teria caído por terra (uma vez que o nacionalismo passava a ser cada vez mais criticado graças às experiências-limite e atrocidades cometidas em nome dele vindo à tona), com os objetos da história passando a ser coletividades e identidades subnacionais ou supranacionais. Neste sentido, para além de sua referência temporal, a história acadêmica também teria perdido sua principal referência espacial. Em terceiro lugar, as relações entre história e política, história e ética, e história e justiça teriam voltado com maior força. Este giro ético-político aliado ao surgimento nos anos 70 de guerras culturais e políticas de identidade teria traçado uma oposição entre a pretensa objetividade histórica que tentava se afirmar reduzindo o campo historiográfico disciplinar aos limites da epistemologia e da teoria, e as noções emergentes de classe, gênero e experiência.

Em suma, para Lorenz teríamos entre as décadas de 70 e 90 um panorama onde cada vez mais cresce em força a ideia de *memória*, sobretudo de memórias traumáticas de experiências limite. Nesta perspectiva, a tensão já abordada entre *passado histórico* e *passado prático* encontra aqui vazão na categoria *memória* que, para além de toda sua discussão ontológica e filosófica (que não cabe retomar aqui) se volta para um passado diferente da história acadêmica: um passado de identidades e de alteridades que é capaz de escapar da história nacional; um passado que assume mais abertamente sua dependência do presente, e cuja “passadidade” não precisa ser tomada como evidência; e ao mesmo tempo um passado abertamente político, capaz de abarcar a noção de experiência e a partir dela se vincular aos mais diversos movimentos sociais, políticos, culturais e por justiça. É neste contexto que surge uma demanda cada vez maior por

---

<sup>89</sup> LORENZ, Chris. Unstuck in Time. Or: the sudden presence of the past. In: TILMANS, Karin; VREE, Frank van; WINTER, Jay (org.). *Performing the Past: memory, history, and identity in Modern Europe*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010. p. 67-102.

<sup>90</sup> *Pastness*. Para mais sobre passadidade ver: RICÉUR, Paul. A marca do passado. In: *História da historiografia*, n. 10, Ouro Preto, dez. 2012, pp. 329-349.

*passados populares*.<sup>91</sup>

Poder-se-ia dizer nesse sentido que uma suposta crise do trinômio *estado-nação – história acadêmica – regime de historicidade moderno*<sup>92</sup> é um sintoma ou, no mínimo, um processo consonante com o que se convencionou chamar de *pós-modernismo*. Segundo Fredric Jameson, pós-modernismos são em sua grande maioria reações específicas e locais contra modernismos que, em sua origem, eram subversivos e revolucionários, porém passaram a ser entendidos pelas gerações subsequentes como o *establishment* que precisa ser destruído para se construir algo novo.<sup>93</sup> Além disso, dizem respeito também a expressões artísticas, culturais e intelectuais que acabaram dissolvendo a distinção entre alta cultura e baixa cultura (a existência possível desta dissertação sobre telenovelas, temática tão pouco explorada por sua carga pejorativa na academia, é um sintoma disso). Mas principalmente, o pós-modernismo para Jameson é um “conceito ‘periodizador’ cuja função é menos a de definir um estilo específico, e mais a de correlacionar o surgimento de novas características formais na cultura com um novo tipo de vida social e uma nova ordem econômica”.<sup>94</sup> Este novo momento atende por nomes como “modernização, sociedade pós-industrial ou de consumo, sociedade dos meios de comunicação ou do espetáculo, ou capitalismo multinacional”, mas chamamos aqui, junto com Jameson, de *capitalismo tardio*: uma nova fase do capitalismo “que pode se remontar ao boom do pós-guerra nos Estados Unidos, no final dos anos quarenta e início dos anos cinquenta, ou ao estabelecimento da Quinta República da França, em 1958”.<sup>95</sup>

Chamamos atenção para duas das características que Jameson atribui ao pós-modernismo deste capitalismo tardio. Em primeiro lugar, o *pastiche*, que eclipsa a paródia do modernismo clássico. Segundo o autor, tanto a paródia quanto o *pastiche* se baseiam na imitação; porém, enquanto a paródia ao imitar se apodera das idiossincrasias do original para zombar dele ironicamente, o *pastiche* seria como uma imitação despida de capacidade crítica. É a imitação sem o motivo ulterior e o impulso satírico, uma paródia vazia.<sup>96</sup> Em segundo lugar, a *moda da nostalgia*, que diferentemente do romance histórico anterior, não procura mais representar o passado, mas sim nossas ideias e estereótipos sobre ele. Estas duas características são relevantes dentro do contexto que criou a telenovela brasileira: a tensão entre arte e consumo, entre o valor artístico da produção e sua capacidade de entreter. Na novela de época essa tensão se traduz no perigo de se transformar o passado retratado em um *pastiche* nostálgico.

Para Jameson, o que teria mudado no pós-modernismo não seria necessariamente as características estilísticas da arte e da cultura, mas sim “a relação entre

---

<sup>91</sup> LORENZ, Chris. Unstuck in Time. Op. Cit.

<sup>92</sup> HARTOG, François. *Regimes de historicidade*. Presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

<sup>93</sup> JAMESON, Fredric. El posmodernismo y la sociedad de consumo. In: *El Giro Cultural: escritos seleccionados sobre el posmodernismo, 1983-1998*. Buenos Aires: Manantial, 1999, pp. 15-38.

<sup>94</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>95</sup> *Ibidem*, pp. 17-18.

<sup>96</sup> *Ibidem*, p. 20.

produção cultural e vida social em geral”.<sup>97</sup> Enquanto o modernismo anterior teria sido uma arte de oposição, escandalosa e ofensiva, no capitalismo tardio a experimentação artística teria mudado sua posição dentro da cultura: pouco em sua forma ou conteúdo é considerado intolerável e a arte de oposição passa a ser plenamente incorporada pela sociedade de consumo. Conclusão parecida com a própria definição de *indústria cultural* de Theodor W. Adorno e Max Horkheimer: um sistema capitalista de reprodução da cultura que fagocita e domestica as expressões artísticas através de uma lógica industrial que despe da cultura seu poder crítico de oposição à sociedade – mais adiante veremos como isto pode encontrar reflexo na dimensão industrial que a telenovela brasileira adquiriu ao longo da sua história, décadas depois da publicação da tese de Adorno e Horkheimer.<sup>98</sup>

O retrato que Jameson, Adorno e Horkheimer pintam se relaciona com a “crise” que Chris Lorenz defende, sugerindo que a lógica da indústria cultural se aplicaria também às narrativas contemporâneas sobre o passado: a capacidade fagocitadora do capitalismo tardio de absorver suas críticas internas enquanto as esvazia de capacidade transformadora se refletiria em uma incapacidade do *passado histórico* de fornecer sentido e explicação para o presente. Uma suposta crise de legitimidade da história ao perder suas referências temporais (com o presentismo) e espaciais (com dessacralização do estado-nação) faria com que o passado dependesse sua relevância da capacidade de conseguir se vender como um produto: um *pastiche* incapaz de fornecer orientação e fomentar transformação. Neste trabalho acreditamos que este retrato, ao invés de um diagnóstico do capitalismo tardio, apenas demonstre as tensões que estão na ordem do dia: a difícil relação entre o estado-nação e o capital, a representação dos sentimentos esquizofrênicos e contraditórios que emergem ao nos percebermos, ao mesmo tempo, consumidores e cidadãos.

Dipesh Chakrabarty oferece um contraponto a este retrato. Refletindo sobre a “morte da história”, ele concorda que a importância universal da história no mundo contemporâneo se dá a partir da sua já citada relação com outro universal: o estado-nação e suas instituições. Contudo, ao contrário dos apontamentos anteriores de crise da nação, Chakrabarty defende que a relação contraditória entre nação e capital ainda não teria sido resolvida, e enquanto não for, a história não vai morrer.<sup>99</sup> Para o autor, se houvesse um território de puro consumismo, um reino do capital puro, a história morreria, pois o “Capital como categoria não requer história”.<sup>100</sup> Não existiria então uso ou sentido para a construção histórica da temporalidade, e o mundo seria formado por “uma cadeia de simulacros em uma eterna simultaneidade consumista”. Contudo, o capital existe *na* história, contradição que faz com que sejamos ao mesmo tempo consumidores e cidadãos, e através desta tensão, “a história sobrevive à lógica cultural do capitalismo

---

<sup>97</sup> Ibidem, p. 35.

<sup>98</sup> HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2002, pp. 169 a 214.

<sup>99</sup> CHAKRABARTY, Dipesh. The death of history: historical consciousness and the culture of late capitalism. In: *Public Culture*, vol.4, n. 2, 1992, pp. 47-65.

<sup>100</sup> Ibidem, p. 58.

tardio”.<sup>101</sup> Ou seja, apesar de Chakrabarty reconhecer esta contradição marcando a vida histórica do capitalismo, ele não reconhece como realistas as descrições de “morte das grandes narrativas do estado-nação”, ou pelo menos não enquanto mortes de pessoas ainda estiverem sendo cometidas em nome destas grandes narrativas. Afinal, mesmo que esta tensão se resolvesse, a história só morre se “esta contradição entre o cidadão e o consumidor, entre o estado-nação e o capital for resolvida (exclusiva ou esmagadoramente) em favor do consumidor e capital”, e não existe nenhum motivo *a priori* para que ela precise ser resolvida desta maneira. Esta perspectiva pode ser vista, por exemplo, na forma como a telenovela no Brasil acabou assumindo para si a tarefa de construir a identidade nacional, mesmo sendo um produto da indústria cultural voltado para o consumo e o entretenimento, tendo sua própria produção direta e cotidianamente sendo ditada pelos índices de audiência.<sup>102</sup>

Para os objetivos deste trabalho, mais do que refletir sobre a natureza ou a pertinência de uma suposta crise de identidade do estado-nação e da história disciplinar, a discussão acima procurou apontar acima de tudo que as narrativas públicas sobre o passado – e aqui cremos que a história disciplinar pode ser uma destas narrativas, junto com romances históricos, novelas de época, modas nostálgicas e outras produções artísticas e culturais – se encontram, já há algumas décadas, no limiar desta tensão entre cidadania e consumo. Neste contexto, narrativas sobre o passado precisam enfrentar direta ou indiretamente o dilema de ou transformar o passado em um produto de consumo, correndo o risco de torná-lo um *pastiche* vazio de crítica, ou estreitar suas relações com a história da nação; e, assim, correr o risco de prender às limitações do *passado histórico* e perder parte do seu alcance no capitalismo tardio.

Este dilema se traduz em uma crise de identidade nas telenovelas, que são um produto artístico e cultural feito por várias mãos, com agendas diferentes, além de uma relação protointerativa com o público, o consumo e o desenvolvimento do capitalismo, o que as transforma em um produto final de difícil definição. No decorrer do trabalho veremos que as telenovelas procuraram maneiras pontuais de tentar resolver este dilema – e que na telenovela de época isto passa necessariamente pelas formas que a narrativa articula a relação entre presente, passado e futuro –, mas esta tensão permanece como o grande cenário onde os diversos a(u)tores que criam uma telenovela incorporam seus papéis, buscando realizar suas próprias ambições. Este cenário foi se construindo ao longo dos vinte anos que, não apenas separam as telenovelas *Escrava Isaura* e *Xica da Silva*, mas que também viram a construção de uma verdadeira indústria da telenovela no Brasil. Neste sentido, é possível se pensar a história da novela em paralelo às mudanças conjunturais do capitalismo tardio. Mais que estabelecer marcos temporais divisores de águas ou características de modelos formais de narração sobre o passado, o objetivo aqui é entender as carências, demandas e forças que emergiram neste processo, bem como suas conexões com determinadas agendas e projetos desta indústria da telenovela para além do seu próprio discurso, que se define como puramente “entretenimento”, escravo da audiência.

---

<sup>101</sup> Ibidem, p. 59.

<sup>102</sup> Ibidem, p. 64.

## A telenovela no Brasil

A televisão chegou ao Brasil nos anos 50 através da iniciativa de Assis Chateaubriand, proprietário dos *Diários associados*, uma cadeia de jornais diários e rádios, período de consolidação de um mercado interno nacional que se desenvolvia desde a década de 1930. A aparelhagem estadunidense produzida pela *Radio Corporation of America (RCA)* foi adquirida pelo oligopólio dos *Associados* de Chateaubriand e assim surgiu a primeira emissora de televisão no Brasil, a TV Tupi, marcando o que Sérgio Caparelli chamou de primeira fase da televisão no Brasil.<sup>103</sup> Neste período a programação era necessariamente local, e concentrada principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo.<sup>104</sup> Foi apenas em 1963 que o *vídeo-tape* começou a ser usado na programação diária, tecnologia que permitia que um mesmo conteúdo fosse transmitido a vários lugares. Foi esta simultaneidade que permitiu a criação, em 1969, de uma verdadeira cadeia nacional de televisão, ainda que no início seu alcance se restringisse a apenas algumas capitais.

Durante a ditadura civil-militar a televisão viu um investimento em infraestrutura de dimensão nacional, com a instalação de sistemas de transmissão de sinais televisivos por ondas e, posteriormente, via satélite; e do uso das câmeras leves usadas na TV norte-americana, que permitiam o aumento do número de reportagens. Junto com o estímulo à venda a prazo, que possibilitou um aumento sensível na compra de aparelhos televisores, a televisão ao longo dos anos 60 começou a crescer em alcance e relevância na indústria cultural nacional. Os militares, interessados na integração nacional e na propaganda do regime calcada no “milagre econômico”, investiram pesado nos meios de comunicação, principalmente a televisão, que podia tanto veicular a mensagem do regime quanto ser ela mesma objeto da propaganda do desenvolvimento econômico e tecnológico. Assim a ditadura “construiu as bases para o desenvolvimento da TV e de um mercado interno, mas cobrou esses benefícios em fidelidade política”.<sup>105</sup> “Nesse quadro, as telenovelas surpreendentemente ascendem à posição de programas líderes de audiência, carros-chefes da programação de uma indústria que se estabelece como uma das maiores do mundo, abrindo espaço em um emergente mercado global segmentado pela Guerra Fria”.<sup>106</sup>

A telenovela brasileira possui em geral quatro principais filiações: o folhetim, a radionovela, a telenovela latino-americana e a *soap-opera* americana. Suas relações com todas as quatro são marcadas por continuidades e rupturas. Procuraremos em seguida retomar como esta combinação foi “um movimento não-linear” de aclimação de expressões culturais de outros continentes que culminou na criação da telenovela como

---

<sup>103</sup> CAPARELLI, Sérgio. *Televisão e capitalismo no Brasil*. Porto Alegre: L&PM, 1982, p. 20.

<sup>104</sup> A *Associados* só foi instalada em Porto Alegre, Brasília e em cidades do nordeste depois de 1959. *Ibidem*, p. 24.

<sup>105</sup> BORELLI, Sílvia H. Simões; PRIOLLI, Gabriel (coords.). *A deusa ferida: por que a Rede Globo não é mais campeã absoluta de audiência*. São Paulo: Summus, 2000, p. 87.

<sup>106</sup> HAMBURGER, Esther. Telenovelas e interpretações do Brasil. In: *Lua Nova*, São Paulo, n. 82, 2011, p. 66.

um produto cultural de características nacionais específicas.<sup>107</sup>

A telenovela é escrita, gravada, editada e difundida enquanto vai ao ar. Apresentada aos poucos, sua característica de uma “história parcelada” se assemelha ao gênero literário do folhetim<sup>108</sup>. A telenovela possui

um universo pluriforme, exigindo hábil manuseio para a condução dos desdobramentos da fábula – cada pedaço tem seu próprio conflito a ser trabalhado. (...) é possível considerá-la também como uma técnica ficcional: multívoca, é um sistema que trabalha com diversas bases dramáticas. Faz-se, ao contrário do romance, e identicamente ao folhetim, por agregação, por justaposição.<sup>109</sup>

Por seu parentesco, é comum que se chame a telenovela de *folhetim eletrônico*, contudo este termo também vem carregado de uma carga pejorativa, já que foi a partir do folhetim que surgiu uma ruptura entre alta literatura e literatura de massa. Nesse sentido, o folhetim se tornou

literatura democratizada, melodrama popular que faz sucesso principalmente entre a nova classe operária e a jovem burguesia, emergentes da Revolução Industrial: enfim, as classes médias. (...) Assim, melodrama, melodramático, folhetim e folhetinesco viram sinônimos de “previsíveis e redundantes narrativas, sentimentalismo, pieguice, lágrimas, emoções baratas, suspense e reviravoltas, linguagem retórica e chapada, personagens e situações estereotipadas.”<sup>110</sup>

Em segundo lugar, a telenovela possui raízes nas *radionovelas* vindas dos Estados Unidos e que ficaram muito populares na América Latina, principalmente em Cuba antes da Revolução. Estas radionovelas eram histórias seriadas que começaram como dramas diários curtos, de aproximadamente quinze minutos, e que aos poucos foram ganhando mais espaço. Nos Estados Unidos estas histórias seriadas receberam o nome de *soap-operas*, voltadas para o público feminino e patrocinadas por produtos de limpeza. “*Painted dreams* foi lançada em 1930, seguida de *Today’s children*, ambas inaugurando a era de sucesso das soap-operas estadunidenses. Já em 1940, dos dez maiores programas de rádio, todos eram soap-operas, e 92% dos patrocinadores se dedicavam a esse tipo de programação”.<sup>111</sup> Posteriormente, tanto a radionovela latino-americana quanto a soap-opera estadunidense migrariam para a televisão. Mas ao contrário do folhetim, que costumava ser uma história que, mesmo seriada, levava a um desfecho através do gancho clássico “continua nos próximos capítulos”, a soap-opera tratava-se um núcleo que se desenrolava sem visar necessariamente a um final, mas sim ao desenvolvimento das vidas

---

<sup>107</sup> ORTIZ, Renato; BORELLI, Sílvia Helena S.; RAMOS, José Mário Ortiz. *Telenovela: história e produção*. [1989] 2ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991, p. 11.

<sup>108</sup> Sobre folhetim, ver MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

<sup>109</sup> CAMPEDELLI, Samira Youssef. *A telenovela*. 1ª ed. São Paulo: Ática, 1985, p. 20.

<sup>110</sup> COSTA, Cristiane. *Eu compro essa mulher*. Romance e Consumo nas telenovelas brasileiras. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2000, p. 44.

<sup>111</sup> ORTIZ; BORELLI; RAMOS. *Telenovela: história e produção*. Op. Cit., p. 18.

daquele núcleo em particular como fio condutor. “Por isso as ‘novelas’ americanas são bastante longas, chegando a permanecer no ar por mais de vinte anos”.<sup>112</sup>

No Brasil, a partir da inauguração da televisão tivemos imediatamente radionovelas adaptadas para telenovelas. Inicialmente estas não eram diárias, eram feitas ao vivo e possuíam pouca importância na programação das emissoras. Foi em 1963, com a chegada do *video-tape*, que a TV Excelsior produziu a primeira telenovela diária: *2-5499 ocupado*,<sup>113</sup> com roteiro do argentino Alberto Migré e “o apoio da Colgate-Palmolive. Os atores protagonistas foram Glória Menezes e Tarcísio Meira, e a novela narrava a história de uma presidiária que trabalhava como telefonista e se apaixona pela voz de um desconhecido que não sabia de sua situação”.<sup>114</sup> Em 1964 a TV Tupi já trazia para o Brasil uma versão da novela cubana *O Direito de Nascer*,<sup>115</sup> primeira telenovela de sucesso no Brasil. O sucesso foi tão grande que o encerramento desta novela chegou a ser apresentado ao vivo no Maracanãzinho. A partir daí as outras emissoras passaram a investir em telenovelas diárias, em sua maioria adaptadas de suas irmãs latino-americanas, com estórias melodramáticas ambientadas em localidades e cenários exóticos. Este formato teve seu auge com a vinda da exilada cubana Glória Magadan para o Departamento de Teledramaturgia da Rede Globo.<sup>116</sup>

---

<sup>112</sup> Ibidem, p. 19.

<sup>113</sup> Novela de Alberto Migré. TV Excelsior, 19h30, de 22 de julho a setembro de 1963. In: <[www.teledramaturgia.com.br](http://www.teledramaturgia.com.br)>. Este site é um almanaque de teledramaturgia brasileira administrado por Nilson Xavier, escritor de *Almanaque da telenovela brasileira*. O site será citado preferencialmente ao longo do trabalho por ser de mais fácil acesso online. XAVIER, Nilson; ALENCAR, Mauro. *Almanaque da telenovela brasileira*. Panda Books, 2007.

<sup>114</sup> REIMÃO, Sandra. *Livros e Televisão: correlações*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004, p. 20-21.

<sup>115</sup> Novela de Talma de Oliveira e Teixeira Filho, baseada na original cubana de Félix Cagnet com direção de Lima Duarte, José Parisi e Henrique Martins. TV Tupi e TV Rio, 21h30, de 7 de dezembro de 1964 a 13 de agosto de 1965. In: <[www.teledramaturgia.com.br](http://www.teledramaturgia.com.br)>.

<sup>116</sup> Uma entrevista de Janete Clair ilustra bem esta fase da novela brasileira: “Foi o meu caso em *Rosa Rebelde*. Quando a Glória Magadan me forçou a levar a história para a Espanha, quando, no original, ela se passava no interior de Minas. Ela argumentava que o brasileiro não era romântico. E a minha novela, que era bem brasileira, teve que se transferir para o interior da Espanha, país que eu nem conhecia. Estas coisas, estas bobagens, estas aberrações, a gente era obrigado a fazer porque os lugares de comando, nas emissoras, eram dados a estrangeiros”. In: CAPARELLI, Sérgio. *Televisão e capitalismo no Brasil*. Op. Cit., p. 138.



Elenco de *O direito de nascer* em apresentação ao vivo no estádio do Maracanãzinho, Rio de Janeiro. Da direita para a esquerda, Amilton Fernandes, Guy Loup, Rolando Boldrin, Vininha de Moraes, Isaura Bruno e Nathália Timberg.<sup>117</sup>

O romantismo de Magadan de épocas e lugares remotos foi substituído, em 1968, pela linguagem coloquial e o humor irônico do Brasil contemporâneo de *Beto Rockfeller*,<sup>118</sup> e ao longo dos anos 70 as telenovelas brasileira se modernizaram e começaram a criar uma linguagem nacional própria. A emissora que capitalizou esta modernização de forma mais intensa e sistemática foi a Rede Globo, propriedade da família Marinho, que em 1962 tinha assinado um acordo com a empresa estadunidense Time-Life<sup>119</sup> e, a desde então, procurava desenvolver “uma cultura industrializada, unindo planejamento e estrutura organizacional vertical e centralizada”.<sup>120</sup> Ao longo da década a Globo assumiu a liderança em relação às suas concorrentes. A TV Excelsior, no ar desde 1960, contraiu dívidas com o governo militar e fechou suas portas em outubro de 1970. Já a Rede Tupi teve suas concessões retiradas em 1980. No início de 1981 o grupo Sílvio Santos (SBT) e o grupo Bloch (Rede Manchete) dividiram as os espólios, e em 1983, havia no país quatro redes nacionais: “Globo, Bandeirantes, SBT, Educativa, e uma

---

<sup>117</sup> In: HAMBURGER, Esther. Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano. In: NOVAIS, Fernando A. (org.); SCHWARCZ, Lilia Moritz. (org. do volume). *História da vida privada no Brasil* vol.4: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

<sup>118</sup> Novela de Bráulio Pedroso, com concepção de Cassiano Gabus Mendes e direção de Lima Duarte e Wálter Avancini. Escrita por Bráulio Pedroso, Eloy Araújo, Ilo Bandeira e Guido Junqueira. TV Tupi, 20h, de 4 de novembro de 1968 a 30 de novembro de 1969. In: <[www.teledramaturgia.com.br](http://www.teledramaturgia.com.br)>.

<sup>119</sup> Conhecido como “escândalo Globo/Time-Life”, o acordo entre as duas empresas foi marcado pelas críticas do *Associados* à aplicação inconstitucional de mais de cinco milhões de dólares num canal de televisão brasileiro por um grupo estrangeiro, marcadas por um discurso nacionalista e contrário à entrada de capital estrangeiro, ao mesmo tempo em que o Consultor geral da República concluía em seu parecer de 1967, aprovado por Castelo Branco que não existia infringência legal no contrato entre a Globo e a Time-Life. CAPARELLI, Sérgio. *Televisão e capitalismo no Brasil*. Porto Alegre: L&PM, 1982, p. 25.

<sup>120</sup> ORTIZ; BORELLI; RAMOS. *Telenovela: história e produção*. Op. Cit., p. 82; BORELLI; PRIOLLI. *A deusa ferida*. Op. Cit., pp. 79-80.



parcialmente nacional, a Rede Manchete”.<sup>121</sup>

A Globo estabeleceu uma grade de horários que até hoje dá a tônica das telenovelas brasileiras:

- *horário das seis da tarde*, para os adolescentes, as domésticas, as donas-de-casa, com adaptações da literatura romântica;

- *horário das sete*, ainda que os adolescentes, as donas-de-casa e eventualmente a mulher que trabalha fora com histórias leves, românticas e temperadas com algum humor;

- *horário das oito*, dirigido para a mulher madura, para o marido, para a célula familiar em geral, com histórias que enfoquem o dia-a-dia, os problemas familiares, as grandes questões;

- *horário das dez*, naturalmente seletivo, destinado a histórias experimentais.<sup>122</sup>

Em seguida, ela protagonizou uma grande modernização no nível técnico, “equipando-se com inovações do mercado japonês (câmaras, celuloídes de qualidade impecável, etc.), acoplando-as ao sistema americano cinematográfico (locações especialmente fabricadas, escritores em tempo integral, contratos milionários, manutenção de uma imprensa especializada etc.)”.<sup>123</sup> Nesta conjuntura o número de aparelhos televisivos cresceu cada vez mais: “4,9 milhões em 1970; 10, 2 milhões em 1975; 19,6 milhões em 1980 (dados ABINEE). O investimento publicitário também encontrou na televisão o seu veículo prioritário: 1970 – 36,7%; 1976 – 40,2%; 1979 – 49,9%; 1982 – 51,6%”.<sup>124</sup> Aos poucos o aparelho de televisão foi se tornando um bem de consumo de importância ímpar na vida da maior parte das famílias brasileiras. No seio da intimidade familiar, ela passou a ocupar o lugar central da sala de estar. Como aponta Ondina Fachel Leal, “[n]o cotidiano das classes populares, a televisão é uma das únicas possibilidades acessíveis de lazer, delimita um escasso tempo de não trabalho e é tida como uma forma de participação (ainda que marginal) no universo do outro”.<sup>125</sup>

---

<sup>121</sup> CAPARELLI, Sérgio. *Televisão e capitalismo no Brasil*. Op. Cit., p. 58.

<sup>122</sup> CAMPEDELLI, Samira Youssef. *A telenovela*. Op. Cit., p. 38.

<sup>123</sup> Ibidem, p. 39. A modernização tecnológica da *Globo* foi seguida pelas outras emissoras. Em 1978 77,7% do equipamento básico das emissoras de televisão no Brasil vinham dos Estados Unidos; 37% do Japão; 30,9% eram de origem nacional; 17,2% provenientes da Inglaterra; 14,8% da Alemanha; 3,7% da Holanda; 2,5% da França; e 1,2% do Canadá. Dados ABINEE in: CAPARELLI, Sérgio. *Televisão e capitalismo no Brasil*. Op. Cit., p. 67.

<sup>124</sup> CAMPEDELLI, Samira Youssef. *A telenovela*. Op. Cit., p. 81.

<sup>125</sup> LEAL, Ondina Fachel. *A leitura social da novela das oito*. Petrópolis: Vozes, 1986, p. 44.



A televisão bem no centro da sala faz parte de um altar doméstico. Favela de Heliópolis, São Paulo (Juca Martins, Pulsar).<sup>126</sup>

Em resumo, temos nos anos 70 1) o desenvolvimento do capitalismo brasileiro em sua fase de “interdependência e modernização”; 2) o desenvolvimento da Globo no nível empresarial, aproveitando tanto quanto pôde os investimentos em infraestrutura e as diretrizes econômicas da ditadura que facilitava o funcionamento de empresas privadas e a entrada de capital e tecnologia estrangeiros; 3) o desenvolvimento da telenovela como principal produto cultural da televisão brasileira, carro chefe das emissoras. “De certa maneira, podemos dizer que a partir da década de setenta, a telenovela passou a ser uma espécie de divã coletivo da sociedade brasileira”.<sup>127</sup>

Ao longo destas décadas, a telenovela foi se transformando em uma “forma narrativa produzida em escala industrial (...), um tipo de ficção onde as razões de indústria foram levadas ao máximo”.<sup>128</sup> Definida a partir de duas características principais, “*fragmentação*” e “*ritmo acelerado*”, esta lógica industrial fez com que produzir uma telenovela fosse como “produzir panela em fábrica”: quase não há comunicação entre o autor e os atores; em geral se utilizam dois diretores com tarefas distintas e independentes; entre “direção, edição e sonoplastia, há rupturas sensíveis, que transformam o produto final numa espécie de *bricolage*, montado por setores de forma independente”. Tudo isso em um ritmo alucinante ditado pelas horas que a televisão consegue (e deve) produzir, delegando ao autor a responsabilidade de escrever de vinte a

<sup>126</sup> In: HAMBURGER, Esther. Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano. Op. Cit.

<sup>127</sup> ALENCAR, Mauro. *A Telenovela como Paradigma Ficcional da América Latina*. XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. S/d. Disponível em: <<http://sec.adaltech.com.br/intercom/2005/resumos/R0543-1.pdf>> Acessado em 04/05/2016, p. 5.

<sup>128</sup> ORTIZ; BORELLI; RAMOS. *Telenovela: história e produção*. Op. Cit., p. 122.

vinte e cinco laudas por dia; exigindo dos atores a tarefa de gravar durante toda a semana e decorar os textos dos outros capítulos nos dias de folga; tornando o diretor responsável por um capítulo por dia, etc.<sup>129</sup> Esta lógica industrial tornou cada vez mais mecânico o processo de produção de uma novela, alimentando a tensão entre valor artístico e produção em larga escala de entretenimento para consumo.

Em seu conteúdo, a telenovela brasileira foi se afastando cada vez mais do *melodrama* característico do “novelão mexicano” e criou uma verdadeira “marca nacional”. Ela procurou um tom mais realista, sendo mais “aberta ao diálogo coloquial, à filmagem em locação, às tensões sociais da vida contemporânea”.<sup>130</sup> Como passou a ser produzida no Brasil, a novela foi localizada espacialmente e temporalmente em território nacional reconhecível pelo telespectador, e na contemporaneidade. Com isto, buscava-se uma continuidade entre o universo do telespectador e o dos personagens da narrativa, e através desta continuidade, passar uma ideia de verossimilhança ao público:

A moda, a gíria e a música que cada novela lança transmitem uma certa noção do que é ser contemporâneo. Personagens usam telefones sem fio, celulares, faxes, computadores, trens, helicópteros, aviões, meios de comunicação e de transporte que atualizam de modo recorrente os padrões do que significa ser moderno. Os modelos de homem e mulher, de namoro e casamento, de organização familiar, divulgados pela novela e sucessivamente atualizados, amplificam para todo o território nacional as angústias privadas das famílias de classe média urbana do Rio de Janeiro e de São Paulo. A novela estabelece padrões com os quais os telespectadores não necessariamente concordam mas que servem como referência legítima para que eles se posicionem. A novela dá visibilidade a certos assuntos, comportamentos, produtos e não a outros; ela define uma certa pauta que regula as interseções entre a vida pública e a vida privada.<sup>131</sup>

A verossimilhança buscada nas referências de tempo e espaço não se reflete, contudo, na maior parte das representações de tensões sociais, que tendem a ser amenizadas: certos grupos sociais são sub-representados enquanto outros são super-representados.<sup>132</sup> As novelas brasileiras articulam uma “manipulação de signos” que joga com a (re)articulação de estereótipos para criar *personas* ecléticas de fácil identificação.

[A estória] se organiza em torno de oposições dramáticas entre personagens pobres e ricos, da cidade grande e do ‘interior’, homens e mulheres de gerações diferentes. Essas tensões podem ser sintetizadas na oposição entre ser ‘tradicional’, adjetivo aplicado a coronéis e patriarcas, mulheres carolas e dependentes, ou ‘moderno’, termo associado à liberação dos costumes e enfatizado na veiculação de novas modas, meios de transporte e comunicação.<sup>133</sup>

---

<sup>129</sup> Ibidem, pp. 150-155.

<sup>130</sup> HAMBURGER, Esther. Telenovelas e interpretações do Brasil. Op. Cit., p. 68.

<sup>131</sup> HAMBURGER, Esther. Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano. Op. Cit., p. 443.

<sup>132</sup> Ibidem, p. 71.

<sup>133</sup> Ibidem, pp. 78-79.

Esta manipulação de signos que cria um produto audiovisual cultural “brasileiro” é realizada por muitas mãos. Sofre influência de suas várias origens melodramáticas, folhetinescas, latino-americanas e estadunidenses; da agenda dos grupos empresariais que detém as concessões da transmissão do sinal aberto na rede televisiva nacional; de publicitários que procuravam através de propagandas, e posteriormente do *merchandising*, impulsionar o consumo dos seus produtos; da censura do regime de exceção que possuía suas próprias expectativas para as mensagens passadas pelas novelas; e das ideias dos autores e artistas, geralmente de esquerda, que vinham do teatro, do rádio e do cinema.<sup>134</sup>

A combinação complexa de grupos empresariais, publicitários, artistas de esquerda e censura institucional, para além de todas as suas idiosincrasias, convergiu no desejo de se narrar o Brasil e a identidade nacional. O nacionalismo anti-imperialista dos artistas de esquerda, inspirados na cartilha do PCB, encontrou eco no nacionalismo dos militares,<sup>135</sup> que procuravam “realizar diretrizes que favoreçam o desenvolvimento de uma ‘cultura brasileira’, de uma ‘identidade nacional’ compatível com suas premissas coercitivas”.<sup>136</sup> A Política Nacional de Cultura, publicada em 1975 pelo governo de exceção, “exprimiu a necessidade de ‘difundir a cultura através dos meios de comunicação de massa’, ao mesmo tempo que se assegurasse ‘o uso dos meios técnicos de comunicação como canais de produção cultural qualificada’”.<sup>137</sup>

Nessa conjuntura, a atuação da novela na criação de uma comunidade imaginada nacional pode ser vista, por exemplo, na competição entre emissoras, que “assume a forma da disputa entre versões diferentes do Brasil”. Enquanto a Globo focava na imagem do Brasil como um “país do futuro”, moderno, *high tech*, o que é notável inclusive em sua logomarca, o índio de feições ocidentais com antenas na cabeça da Rede Tupi (principal concorrente da Globo nos anos 60 e 70) difundia a mensagem da apropriação da tecnologia estrangeira pela tradição nacional. Posteriormente, já nos anos 90, a Rede Manchete criou seu bordão em oposição à modernidade da Globo: “O Brasil que o Brasil desconhece”, investindo principalmente na temática do universo rural.<sup>138</sup>

---

<sup>134</sup> HAMBURGER, Esther. Telenovelas e interpretações do Brasil. Op. Cit., p. 79.

<sup>135</sup> Ibidem, p. 69.

<sup>136</sup> ORTIZ; BORELLI; RAMOS. *Telenovela: história e produção*. Op. Cit., p. 84.

<sup>137</sup> Ibidem, p. 85. A ditadura brasileira, apesar de nunca ter estatizado a televisão, demonstrava uma forte preocupação em “elevar conteúdo” com uma programação “chapa branca”. Caso emblemático foi a proibição do “Seu Sete de Lira”, manifestação de um exu de religião afro-brasileira que foi transmitido ao vivo na Globo e na Tupi nos anos 70, e proibido pela censura ditatorial sob a alegação de “baixo espiritismo” e “exploração da credence popular”. Para mais ver RIBEIRO, A. P. G.; SACRAMENTO, I.; ROXO, M. (orgs.). *História da televisão no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2010.

<sup>138</sup> HAMBURGER, Esther. *O Brasil antenado*. Op. Cit., p. 122.



Na esquerda, o índio de feições ocidentais com antenas na cabeça da TV Tupi representando a apropriação nacional da tecnologia estrangeira. Na direita, a “vênus platinada” *high tech* da Rede Globo de Televisão, representando tecnologia e modernidade.<sup>139</sup>

Na empreitada de construir identidades nacionais a telenovela atingia segmentos cada vez mais amplos da sociedade brasileira com um produto audiovisual que se fazia nacional ao criar histórias contemporâneas e brasileiras, buscando realismo e verossimilhança a partir de referências na pauta do dia do universo do telespectador – e muitas vezes *criando* a pauta do dia. Mas, diferentemente do cinema neorrealista e do cinema novo, a edição da telenovela não favorecia sequências longas, mas sim planos curtos que sugeriam um dinamismo que combinava com o apelo “moderno” dessas narrativas.<sup>140</sup> Se em 1968 a TV Tupi tinha trazido a novela para o Brasil contemporâneo com *Beto Rockefeller*, em 1969 a Globo produzia *Vênus de Noiva*,<sup>141</sup> repleta de referências à Formula 1 na época de Emerson Fittipaldi. Referências contemporâneas eram trazidas, por exemplo, do futebol de *Irmãos Coragem*<sup>142</sup> em 1970 à Internet de *Explode Coração*<sup>143</sup> em 1995.<sup>144</sup>

No entanto, apesar desta “marca nacional”, a novela continuou mantendo relações estreitas com suas raízes folhetinescas e melodramáticas. Isto é notável nos *plots* mais usuais na ficção do vídeo:

---

<sup>139</sup> In: *Memória Globo*, e divulgação.

<sup>140</sup> HAMBURGER, Esther. *O Brasil antenado*. Op. Cit, p. 85. Isto também se devia à tecnologia disponível para a televisão na época.

<sup>141</sup> Novela de Janete Clair, dirigida por Daniel Filho. Transmitida pela TV Globo, às 20h, em 221 capítulos, de 10 de novembro de 1969 a 27 de junho de 1970. In: <[www.teledramaturgia.com.br](http://www.teledramaturgia.com.br)>.

<sup>142</sup> Novela de Janete Clair, dirigida por Daniel Filho, Milton Gonçalves e Reynaldo Boury. Transmitida pela TV Globo, às 20h, em 328 capítulos, de 29 de junho de 1970 a 15 de julho de 1971. In: <[www.teledramaturgia.com.br](http://www.teledramaturgia.com.br)>.

<sup>143</sup> Novela de Glória Perez, dirigida por Denis Carvalho, Ary Coslov, Gracindo Júnior e Carlos Araújo. Transmitida pela TV Globo, às 20h, em 155 capítulos, de 6 de novembro de 1995 a 4 de maio de 1996. In: <[www.teledramaturgia.com.br](http://www.teledramaturgia.com.br)>.

<sup>144</sup> HAMBURGER, Esther. *Diluído fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano*. Op. Cit., p. 467.

1. *Plot de amor* – um casal que se ama é separado por alguma razão, volta a se encontrar e tudo acaba bem;
2. *Plot de sucesso* – estórias de um homem que ambiciona o sucesso, com um final feliz ou infeliz, de acordo com o gosto do autor;
3. *Plot cinderela* – é a metamorfose de uma personagem de acordo com os padrões sociais vigentes (...);
4. *Plot triângulo* – é o caso típico do triângulo amoroso;
5. *Plot da volta* – filho pródigo volta à casa paterna. Marido que volta da guerra (...);
6. *Plot vingança* – um crime (ou injustiça) foi cometido e o herói faz justiça pelas próprias mãos, ou vai em busca da verdade;
7. *Plot conversão* – converter um bandido em herói, uma sociedade injusta em justa (...);
8. *Plot sacrifício* – um herói que se sacrifica por alguém ou alguma coisa;
9. *Plot família* – mostra a relação entre famílias ou grupos”.<sup>145</sup>

Além disto, clichês dos clássicos do romance-folhetim eram sistematicamente articulados nos desenvolvimentos destes *plots*, como “a falsa identidade; o mistério do nascimento; os enganos intencionais (falsos testamentos, papéis incriminadores, cartas anônimas); a perseguição da inocência; as falsas mortes/ressurreições”;<sup>146</sup> etc. Foi na forma especificamente nacional, contudo, que a telenovela desenvolveu estes *plots* e clichês, o que não apenas assegurou um sucesso inesperado no Brasil, mas também na exportação das novelas. A partir dos anos 70, o Brasil encontrou um mercado para suas produções primeiro em Portugal, em seguida na América Latina e logo em grande número de países que incluía o mundo socialista como Cuba, China e União Soviética. “Vindas de um país de Terceiro Mundo, em plena Guerra Fria, as novelas sugeriam que alternativas liberais ao produto imperialista eram possíveis”.<sup>147</sup>

---

<sup>145</sup> CAMPEDELLI, Samira Youssef. *A telenovela*. Op. Cit., p. 45.

<sup>146</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>147</sup> HAMBURGER, Esther. *Telenovelas e interpretações do Brasil*. Op. Cit., p. 72.



*Escrava Isaura* foi um dos maiores sucessos da Rede Globo, exportada para mais de 80 países. Na direita, cartaz promocional da novela em russo. Na esquerda, anúncio em revista chinesa (divulgação).<sup>148</sup>

Feito este breve histórico, podemos traçar grosso modo um retrato da telenovela brasileira, que pode nos ajudar a refletir sobre alguns pontos. Já vimos que é uma estória seriada, composta por um enredo principal funcionando de fio condutor combinado com vários núcleos paralelos e personagens que de várias maneiras interferem na narrativa. Isto a dota de um início, um desenvolvimento e um final, ainda que esta estrutura não seja dada pronta, mas construída ao longo de sua exibição. Neste sentido, a telenovela estabelece uma familiaridade com o telespectador a partir de duas premissas: a presença diária no cotidiano, e a narrativa progressiva, fácil de acompanhar.<sup>149</sup> Vimos também que, em sua maioria, as novelas são ambientadas no Brasil contemporâneo para aproximar o universo dela com o do telespectador. Além disto, ela é composta de planos curtos, editados de maneira acelerada, com o visual rápido, associado a vinhetas de abertura que usam efeitos eletrônicos, geralmente reforçando uma mensagem *high tech* de modernidade.

A narrativa de uma telenovela ao longo de sua história e do desenvolvimento do enredo, tende a aumentar o número de personagens e cenários criando uma trama mais complexa e menos linear. Samira Campedelli usa o termo *telenovelo* para explicar esta trama: segundo ela,

[u]ma novela se assemelha a um novo se desenrolando. Semântica curiosa a da palavra novela: em vários idiomas, significa ‘história curta’(...) – não tão longa quanto o romance nem tão curta como o conto –, história usualmente curta, ordenada e completa, de fatos fictícios verossímeis. (...) Não é o caso da telenovela, que é história longa, se desenrolando, quase sempre, por mais de cem

<sup>148</sup> In: ALENCAR, Mauro. *A Hollywood brasileira: panorama da telenovela no Brasil*. Rio de Janeiro: Senac, 2002.

<sup>149</sup> CAMPEDELLI, Samira Youssef. *A telenovela*. Op. Cit., p. 39.

capítulos! (...) A semântica medieval da palavra é a mais adequada para a moderna telenovela. Na Idade Média, o termo foi usado como substantivo sinônimo de ‘entrecho’, ‘enredo’, ‘narrativa trancada’. Aplicava-se às novelas de cavalaria, que faziam jus a essa última significação.<sup>150</sup>

Já Esther Hamburger sugere que a melhor representação gráfica para uma novela é a *rede*: “personagens com determinados objetivos podem se entrelaçar com outros. Tramas proeminentes podem diminuir de importância, substituídas por outras. O desenvolvimento narrativo de partes da história pode ser interrompido durante vários capítulos em que outras partes ganham mais relevância”.<sup>151</sup> Esta forma não-linear de se narrar a estória perde um pouco suas características quando as telenovelas brasileiras são editadas para a exportação. “Em geral, uma novela é exportada apenas com o eixo central da história, ou seja, ‘enxuga-se’ as tramas paralelas e as extremamente localistas (...), pois o público estrangeiro não tem o hábito de acompanhar uma história em capítulos por tanto tempo como o brasileiro. Esse fator é determinado pela escola mexicana de teledramaturgia”.<sup>152</sup>

A criação da telenovela concomitante com sua exibição, junto com o desenvolvimento de tecnologias de comunicação, possibilita uma interlocução cada vez maior com o público, através de cartas, e-mails, índices de audiência medidos pelo Ibope, etc. Estas formas de interlocução mais do que qualquer coisa constroem a novela junto com o autor, que muitas vezes espicha ou encurta determinado *plot*, mata ou “ressuscita” determinado personagem, muda ou enfatiza certo par romântico, tudo de acordo com os índices de sucesso da trama e com as respostas do público. A novela, nesse sentido, se faz a cada semana, em uma relação estreita entre a produção e a audiência – e não podemos nos esquecer do impacto de “anunciantes, movimentos sociais, dirigentes de emissoras, entre outros críticos potenciais”.<sup>153</sup> É nesse sentido que Esther Hamburger diz que, além de *imprevisível*, a telenovela é *protointerativa*,<sup>154</sup> articulando um conjunto complexo de interlocuções.

Graças à imprevisibilidade e à protointeratividade, a temporalidade da telenovela é flexível e baseada na protelação. Ela responde à pesquisa de opinião e de audiência, “que costuma determinar sua duração e a própria evolução da trama. O tempo criado e manipulado pelo gênero reside onde sua especificidade se mostra, no ‘espichar’ a história para ‘prender’ o espectador”.<sup>155</sup> Neste sentido, o tempo da novela é o de uma narrativa que, apesar de progressiva, é também *esticada*: enquanto tem um ponto de partida e um de chegada (ainda que aberto), dota seu desenvolvimento de uma duração indefinida, determinada pela capacidade da produção em espichar e complexificar a estória sem que

---

<sup>150</sup> Ibidem, pp. 18-19.

<sup>151</sup> HAMBURGER, Esther. Telenovelas e interpretações do Brasil. Op. Cit., p. 79-80.

<sup>152</sup> ALENCAR, Mauro. *A Telenovela como Paradigma Ficcional da América Latina*. Op. Cit., p. 7.

<sup>153</sup> HAMBURGER, Esther. Telenovelas e interpretações do Brasil. Op. Cit., p. 74.

<sup>154</sup> HAMBURGER, Esther. Novelas como proto-interação, ou para uma crítica dos estudos de recepção. In: *Interin* (UTP), v. 09, p. 1-15, 2010.

<sup>155</sup> CAMPEDELLI, Samira Youssef. *A telenovela*. Op. Cit., p. 21.



ela se torne maçante ou desinteressante. É apenas quando essa capacidade acaba que a telenovela procura um desfecho, resolver as pontas soltas e criar um “final feliz”.

Além disto, a novela também é criada com base na necessidade de *ganchos* capazes de prender o espectador à trama:

A apresentação de uma novela, diariamente, prevê, como já se viu, que o telespectador ‘enganchado’, que não desligue o televisor ou mude de canal. Portanto, os ganchos emergem como recurso narrativo importante. São pequenos ou grandes clímax. Arranjos tais que permitam, também, a inserção de comerciais nos quatro intervalos do capítulo. Há, então, quatro ganchos no decorrer da apresentação: três de menor grau, e um no fim – para o dia seguinte –, considerado por Marcos Rey como a teletortura.<sup>156</sup>

Estória seriada, cotidiana, que articula temas clássicos do romance-folhetim e do melodrama ambientados em território nacional com referências contemporâneas em uma narrativa progressiva e esticada, construída durante a exibição em uma relação protointerativa com o telespectador e com as agendas das várias pessoas e grupos envolvidos em sua criação. Temos assim um modelo nacional de telenovela que se desenvolveu a partir da década de 1970 e cada vez mais se mostrou capaz de atrair um público telespectador de diferentes classes sociais, composto de homens e mulheres, das mais diversas gerações e habitantes de todo território nacional e internacional. Este produto audiovisual incorporou a uma forma industrial, produzida sob censura, elementos da cultura popular e comentários críticos sobre os rumos da política brasileira; expandiu o universo feminino (em consonância com a vida privada) de uma forma despolitizada;<sup>157</sup> e, além disso, significou a “atualização de uma comunidade nacional imaginada como ‘país do futuro’”.<sup>158</sup>

Como exemplos disto, em 1988, *Vale Tudo*<sup>159</sup> prendia o Brasil no mistério de “quem matou Odete Roitman?” enquanto abordava o tema da corrupção que culminaria no *impeachment* do primeiro presidente democraticamente eleito depois da ditadura; o coronelismo de um Brasil autoritário foi criticado em novelas como *O Bem*

---

<sup>156</sup> Ibidem, p. 43.

<sup>157</sup> HAMBURGER, Esther. A expansão do “feminino” no espaço público brasileiro: novelas de televisão nas décadas de 70 e 80. In: *Estudos Feministas*, Florianópolis, 15(1), jan-abr. 2007, pp. 153-175.

<sup>158</sup> HAMBURGER, Esther. Telenovelas e interpretações do Brasil. Op. Cit., p. 78.

<sup>159</sup> Novela de Gilberto Braga, escrita por ele, Aguinaldo Silva e Leonor Bassères, dirigida por Denis Carvalho e Ricardo Waddington. Rede Globo, 20h, de 16 de maio de 1988 a 6 de janeiro de 1989. In: <[www.teledramaturgia.com.br](http://www.teledramaturgia.com.br)>.

*Amado* (1973)<sup>160</sup>, *Gabriela* (1975)<sup>161</sup>, *Saramandaia* (1976)<sup>162</sup> e *Roque Santeiro* (1985)<sup>163</sup> a reforma agrária foi assunto de *Verão Vermelho* (1970)<sup>164</sup> e *O Rei do Gado* (1997)<sup>165</sup> um contraponto ao ritmo acelerado de planos curtos e à modernidade urbana das novelas da Rede Globo foi construído nos planos longos que ilustravam o Brasil rural da Rede Manchete, em novelas como *Dona Beija* (1986)<sup>166</sup>, *A história de Ana Raio e Zé Trovão* (1990)<sup>167</sup> ou *Pantanal* (1990)<sup>168</sup> inúmeras novelas protagonizaram, defenderam ou no mínimo refletiram revoluções comportamentais a respeito de amor, sexo, papéis de gênero social e tradicionalmente estabelecidos, etc., sempre oscilando entre a vanguarda e a contramão destas transformações; isto apenas para citar alguns exemplos.

Este balanço geral, contudo, é baseado em estudos que consideram um grande conjunto de telenovelas, onde predominam em quantidade e importância – ao menos em termos de Ibope e investimento das emissoras –, as “novelas das oito”, do horário nobre, que possuem mais evidenciada a proposta de contar as histórias do Brasil contemporâneo. A seguir, o capítulo indaga sobre o papel da *telenovela de época* dentro deste panorama, propondo um segundo olhar que, juntamente com as reflexões desenvolvidas no **Capítulo I**, indicará a análise tanto de *Escrava Isaura* (novela das seis de meados dos anos 70, nas etapas iniciais da criação desta “marca nacional” da telenovela e do desenvolvimento empresarial da Rede Globo, no coração da censura ditatorial, adaptada de um clássico da literatura e cujo único acesso que temos como fonte é sua

---

<sup>160</sup> Novela de Dias Gomes, dirigida por Régis Cardoso com supervisão de Daniel Filho. Rede Globo, 22h, de 24 de janeiro a 9 de outubro de 1973. In: <[www.teledramaturgia.com.br](http://www.teledramaturgia.com.br)>.

<sup>161</sup> Novela de Wálter George Durst, baseada no romance de Jorge Amado *Gabriela Cravo e Canela*. Direção de Wálter Avancini e Gonzaga Blota. Rede Globo, 22h, de 14 de abril a 24 de outubro de 1975. In: <[www.teledramaturgia.com.br](http://www.teledramaturgia.com.br)>.

<sup>162</sup> Novela de Dias Gomes, com direção de Wálter Avancini, Roberto Talma e Gonzaga Blota. Rede Globo, 22h, de 3 de maio a 31 de dezembro de 1976. In: <[www.teledramaturgia.com.br](http://www.teledramaturgia.com.br)>.

<sup>163</sup> Novela de Dias Gomes, escrita por ele e Aguinaldo Silva, com colaboração de Marcílio Moraes e Joaquim Assis. Direção de Gonzaga Blota, Marcos Paulo, Jayme Monjardim e Paulo Ubiratan. Rede Globo, 20h, de 24 de junho de 1985 a 22 de fevereiro de 1986. In: <[www.teledramaturgia.com.br](http://www.teledramaturgia.com.br)>.

<sup>164</sup> Novela de Dias Gomes, dirigida por Wálter Campos e Marlos Andreucci. Rede Globo, 22h, de 10 de janeiro a 17 de julho de 1970. In: <[www.teledramaturgia.com.br](http://www.teledramaturgia.com.br)>.

<sup>165</sup> Novela de Benedito Ruy Barbosa, com colaboração de Edmara Barbosa e Edilene Barbosa. Direção de Luiz Fernando Carvalho, Carlos Araújo, Emílio Di Biase e José Luis Villamarim. Rede Globo, 20h, de 17 de junho de 1996 a 15 de fevereiro de 1997. In: <[www.teledramaturgia.com.br](http://www.teledramaturgia.com.br)>.

<sup>166</sup> Novela de Wilson Aguiar Filho, com colaboração de Carlos Heitor Cony, baseada nos romances *Dona Beija*, *a Feiticeira de Araxá*, de Thomas Leonardos, e *A Vida em Flor de Dona Beija*, de Agripa Vasconcelos. Direção de Herval Rossano e David Grimberg. Rede Manchete, 21h30, de 7 de abril a 11 de julho de 1986. In: <[www.teledramaturgia.com.br](http://www.teledramaturgia.com.br)>.

<sup>167</sup> Novela de Marcos Caruzo e Rita Buzzar, com concepção de Jayme Monjardim. Direção de Roberto Naar, Marcos Schechtmann, Henrique Martins e Marcelo Travesso. Transmitida pela Rede Manchete às 21h30, em 251 capítulos, de 12 de dezembro de 1990 a 13 de outubro de 1991. In: <[www.teledramaturgia.com.br](http://www.teledramaturgia.com.br)>.

<sup>168</sup> Novela de Benedito Ruy Barbosa, com direção de Carlos Magalhães, Roberto Naar, Marcelo de Barreto e direção geral de Jayme Monjardim. Rede Manchete, 21h30, de 27 de março a 10 de dezembro de 1990. In: <[www.teledramaturgia.com.br](http://www.teledramaturgia.com.br)>.

versão enxuta comercializada e voltada à exportação) quanto de *Xica da Silva* (novela dos anos 90, depois de uma “marca nacional” já consolidada, criada pela Rede Manchete dentro de seu projeto de mostrar o “Brasil que o Brasil desconhece”, em um contexto de reabertura e efervescência política e cultural, disponível para a pesquisa em todos os seus capítulos diários, cotidianos, e em sua narrativa complexa, dinâmica, esticada, cheia de ganchos e interlocuções).

## **Dividindo o tempo com a telenovela de época**

Após traçarmos um breve histórico da telenovela no Brasil e refletirmos sobre suas características e relações com a indústria cultural e com a produção de passados no capitalismo tardio, podemos sugerir algumas hipóteses: a telenovela foi introduzida e desenvolvida no Brasil na segunda metade do século XX, concomitante com processos como a instalação de um regime ditatorial e censor que articulava a abertura para capital e tecnologia estrangeiros com uma propaganda nacionalista; a flexibilização da dicotomia entre alta cultura e baixa cultura, com o surgimento de uma cultura de massas; o estímulo à criação de um mercado consumidor; o desenvolvimento da televisão enquanto indústria e de emissoras de televisão enquanto grupos empresariais; a resistência de artistas de esquerda ao imperialismo estadunidense no contexto da Guerra Fria e ao regime ditatorial através de quaisquer brechas disponíveis na censura.

Estes processos transformaram a telenovela em um produto cultural multívoco, que buscava principalmente o entretenimento e a audiência, mas que ao mesmo tempo procurava desenvolver um mercado consumidor de determinados produtos patrocinadores, mesclar dentro de seus múltiplos *plots* certas críticas sociais e revoluções culturais e comportamentais, instigar debates e agendas específicas e, principalmente, criar um modelo de programa audiovisual propriamente brasileiro, capaz de não apenas retratar o Brasil, mas também refletir sobre ele, agir sobre ele, em última instância criá-lo, uma vez que a proposta de um retrato da sociedade brasileira também a cria, por suas escolhas, apagamentos, “enquadramentos”.<sup>169</sup>

A telenovela assim, além de “divã da sociedade brasileira”, se tornou um *paradigma ficcional* que, pelo menos entre as décadas de 1970 e 1990, atuava de forma privilegiada na construção da identidade brasileira. Esta identidade não era construída de forma homogênea e direta, mas através da manipulação de signos, da exploração de algumas diferenças sociais e contrastes comportamentais, e também do apagamento de outros. Mas, principalmente, essa identidade nacional se forjava na continuidade sugerida entre o universo da telenovela e o do espectador: as telenovelas brasileiras se passavam no Brasil atual, pautadas pelos mesmos escândalos políticos, euforias esportivas

---

<sup>169</sup> POLLAK, Michael. “Memória, Esquecimento, Silêncio”. *Estudos históricos*. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, v. 2, n. 3, 1989, pp. 3-15.

e dilemas culturais que apareciam no noticiário diário: tudo isto ocupando cotidianamente o mesmo espaço social privilegiado dentro dos lares brasileiros: a sala de estar.<sup>170</sup> Nesta busca pela identidade na continuidade entre novela e espectador, no jogo de referências atuais e cotidianas, fica uma pergunta, fundamental para as novelas abordadas por este trabalho: *qual o sentido das telenovelas de época na criação desta identidade?*

Esta pergunta pode ter muitas respostas diferentes, uma vez que estas telenovelas de época são pensadas, justificadas, interpretadas e assistidas por pessoas e grupos com olhares e intencionalidades completamente diferentes. Para uns, por exemplo, uma telenovela de época pode ser uma metáfora da sociedade contemporânea, articulada para fazer críticas veladas à violência da ditadura, à falta de liberdade, ao racismo sistemático, ao coronelismo, etc.; para outros pode ter uma função genealógica de elucidar “de onde viemos” (talvez na perspectiva de vislumbrar para onde vamos?); para outros ainda, pode ter um sentido pedagógico ligado à valorização das tradições e elevação da cultura – construir a identidade nacional a partir da História; para outros pode significar dar voz e espaço para minorias ou outros lados de uma história que ainda não foram publicamente contemplados; isto tudo para além das nostalgias, fetichismos, etc.<sup>171</sup>

Enquanto reconhecemos diversos *usos* possíveis e tentados do passado nas telenovelas de época, aqui se propõe uma hipótese que, para além das várias intencionalidades envolvidas em cada produção, aponta para riscos ou consequências das formas como o passado é narrado neste tipo de telenovela (vale lembrar que este é um trabalho sobre história pública, e as questões sugeridas aqui se pautam principalmente pela reflexão crítica da história na arena pública a partir de problemáticas de ética e responsabilidade): a tese é de que as novelas de época, principalmente as sobre o passado escravista, podem operar um maniqueísmo do passado através de uma articulação específica da temporalidade.

Quem chama atenção para esta articulação da temporalidade é Berber Bevernage e Chris Lorenz: apesar de os historiadores, a partir das preocupações de Koselleck, terem começado a historicizar concepções de tempo se preocupando com questões como presença, distância, trauma, experiência histórica, bem como com a desconstrução do tempo histórico ocidental, os autores apontam que algumas questões não foram exploradas em profundidade: em primeiro lugar, “como as culturas em geral e os historiadores em particular distinguem passado, presente e futuro, e como eles articulam as inter-relações entre essas dimensões temporais”.<sup>172</sup> Em segundo lugar, o caráter performativo das distinções temporais; uma retomada de Elazar Barkan apontando que “a construção da história continuamente molda nosso mundo, e portanto, precisa ser tratada como uma atividade explícita e diretamente política, operando dentro de regras científicas e retóricas específicas”.<sup>173</sup> Em terceiro lugar, a natureza *política* das fronteiras

---

<sup>170</sup> LEAL, Ondina Fachel. *A leitura social da novela das oito*. Petrópolis: Vozes, 1986, p. 44.

<sup>171</sup> Veremos algumas destas posições mais especificadas nos capítulos sobre *escrava Isaura* e *Xica da Silva*.

<sup>172</sup> BEVERNAGE, Berber; LORENZ, Chris. Breaking up Time. Negotiating the Borders between Present, Past and Future. *Storia della Storiografia*, vol. 1, n. 63, 2013, pp. 33.

<sup>173</sup> BARKAN, apud *Ibidem*, p. 34.

entre essas dimensões temporais. Frente a estas questões, os autores defendem que historiadores frequentemente agem como uma *patrulha de fronteira*<sup>174</sup> nas relações entre passado, presente e futuro.

Pensamos aqui que as reflexões de Bevernage e Lorenz sobre a escrita da história podem ser aplicadas sobre outras narrativas sobre o passado. Assim, também a telenovela de época é um ato de intervenção performática nas fronteiras entre passado, presente e futuro. Pensar as relações entre essas dimensões temporais através de noções como “*passadidade*”, “*presentidade*”, *atualidade*, *presença*, etc.<sup>175</sup> pode ajudar a entender como esta intervenção performática atua e em que relações de poder ela se baseia. A tipologia de Preston King sobre o presente (e seus respectivos passados) pode enriquecer a reflexão, ainda que não se pretenda utilizá-la de modo esquemático: *presente instantâneo* (o menor instante possível, sempre efêmero, entre passado e futuro); *presente estendido* (um recorte de tempo estendido – dia, ano, século – cujos limites são definidos arbitrariamente e que dá ao presente “corpo” ou “profundidade”); *presente desdobrado* (que desdobra o presente indeterminadamente enquanto algum evento ou evolução estiver em curso); e *presente neotérico* (a distinção entre fenômenos que acontecem no presente com características de ‘antigos’, ‘convencionais’ ou ‘tradicionais’ de fenômenos que chamamos de ‘novos’, ‘inovadores’ ou ‘modernos’).<sup>176</sup>

Sobretudo, nos voltando para a articulação destas dimensões temporais (divisões do tempo, criação e utilizações de fronteiras temporais, etc.) atentamos junto com King para o risco de se tratar o passado ou como exatamente igual ao presente, ou como algo completamente diferente, ou seja, os perigos do *anacronismo* e também do *particularismo*.<sup>177</sup> E assim, apontamos aqui outro perigo, particularmente relevante quando se fala de narrativas sobre o passado escravista brasileiro: o de um *maniqueísmo temporal*. Este perigo ilustrado por Berber Bevernage em seu artigo sobre políticas retrospectivas.<sup>178</sup> Segundo ele, “o fato de que o passado é mau, lamentavelmente, tende muitas vezes a resultar na crença de que esse mal é passado ou, pelo menos, que é anacrônico e se tornará passado em breve”.<sup>179</sup> Esta visão pode perigosamente obscurecer continuidades estruturais entre o passado e o presente.

A partir disto, indagar sobre o sentido de dar um espaço específico para *novelas de época* em um projeto de representação do Brasil como um país moderno e “do futuro” passa necessariamente por traçar essas fronteiras entre o passado que elas representam e

---

<sup>174</sup> *Border Patrol*. SCOTT, Joan. “Border Patrol”. *French Historical Studies*, 21 (3), 1998, pp. 383-397.

<sup>175</sup> ‘*Past-ness*’ and ‘*Present-ness*’. In: BEVERNAGE, Berber; LORENZ, Chris. *Breaking up Time*. Op. Cit., pp. 47-49.

<sup>176</sup> *Instantaneous present, extended present, unfolding present e neoteric present*. Tradução livre. “Thinking Past a Problem” In: KING, Preston. *Thinking past a problem: Essays on the history of ideas*. Routledge, 2013, pp. 25-68.

<sup>177</sup> *Ibidem*, p. 5.

<sup>178</sup> BEVERNAGE, Berber. The past is evil/evil is past: on retrospective politics, philosophy of history, and temporal Manichaeism. In: *History and Theory*, vol. 54, October, 2015. pp. 333-352.

<sup>179</sup> BEVERNAGE, Berber. The past is evil/evil is past: on retrospective politics, philosophy of history, and temporal Manichaeism. In: *History and Theory*, vol. 54, October, 2015. p. 344.

o presente. Em alguns casos, isto pode relegar certos “males” (que não são escolhidos arbitrariamente) à história, definir o que já passou e o que ainda é – e também separar o que é irrelevante do que vale a pena ver de novo. Nesse sentido, a construção de um Brasil moderno passa pelo contraste da construção de um passado, e esse é o espaço da novela de época. Claro que isso não significa que ela não seja usada ou pensada por autores e participantes da sua criação também como um espaço de reflexão ou contestação da contemporaneidade, ou como um meio para isso. Mas o potencial de representatividade da telenovela dentro da indústria cultural se dá justamente através do contraste, bem como da manipulação de signos. Mais do que criar um retrato unívoco do Brasil, ela joga com a oposição entre núcleos ricos e núcleos pobres, modelos de comportamento e transgressões, progresso e tradicionalismo, riqueza e miséria. São esses jogos de oposição que permitem que ela possa se tornar um produto final protointerativo construído por artistas e escritores de esquerda, publicitários e empresários, e censura e financiamentos institucionais de um regime de exceção. São esses contrastes que também permitem que uma comunidade imaginada tão desigual se veja como uma. Da mesma maneira, estas oposições permitem que uma mesma novela ou inclusive uma mesma cena possa ser considerada transgressora e conservadora ao mesmo tempo. Assim, a telenovela de época pode ser tanto reflexão crítica da atualidade quanto o que justamente separa estas críticas da atualidade.

Enfim, propomos aqui a segunda grade de leitura do trabalho, que justaposta com a primeira, direcionará o olhar para *escrava Isaura* e *Xica da Silva*. A proposta de indagar como as telenovelas – cada uma em seu contexto, em suas formas específicas e a partir das fontes e formatos que temos disponíveis para cada – articulam a temporalidade em suas narrativas. Investiga-se, assim, a forma de encadear os fatos; de explícita ou implicitamente ligar ou não presente e passado; de escolher seus pontos de vista narrativos; de situar (temporal, individual e socialmente) mocinhos e algozes; e de articular suas intencionalidades éticas e críticas, e o espaço permitido ou impedido para cada ator social que participa da construção da novela. Estas indagações não tentam compor um método, mas sim formar um conjunto de preocupações teóricas e contextuais mais amplas, que podem transformar a telenovela de época em uma fonte privilegiada de estudo dos usos públicos do passado – objetivo final deste trabalho –, investigando desde como estas narrativas públicas de história são construídas e atuam socialmente, até as suas implicações éticas e políticas e as formas pelas quais elas podem ou não tecer críticas políticas e sociais, esbarrar em obstáculos e impossibilidades, ou construir fronteiras divisões e maniqueísmos temporais capazes de elucidar ou obscurecer injustiças e responsabilidades transtemporais.

### III

## Escrava Isaura



Video 3: Isaura ao piano

Na cena, Dona Ester pede a Isaura para tocar algo ao piano para entreter a convidada Malvina. Isaura, modesta e envergonhada de sua educação ao piano, hesita dizendo que precisa ver o frango na cozinha. Quando Dona Ester e Malvina insistem, ela contrariada e triste se senta ao piano e começa a tocar uma canção. A cena é rapidamente intercalada pela imagem do escravagista Comendador Almeida examinando os dentes do escravo André no leilão, que leva ao peito uma placa com o número XXVIII. Tudo na imagem enfatiza o tratamento de mercadoria dado aos escravizados. Em seguida, um corte faz a cena voltar para Isaura ao piano. Quando Isaura termina a canção, Malvina elogia seu talento, sua educação e sua sensibilidade a tocar o instrumento, ao que Isaura agradece, ainda de costas para a moça, olhando para baixo, seu rosto desconfortável visível ao espectador. Malvina, intrigada com a canção, diz que não consegue ligá-la a nenhum dos compositores que conhece. Dona Ester prontamente responde que Isaura sabe tocar os compositores mais famosos, mas Malvina diz que não duvida: “apenas me intriga esta canção. É tão bela, tão forte. Quem é o autor?” Isaura responde que não sabe, que desconhece partitura e que a toca de ouvido. Malvina responde: “é muito curioso. É estranho que uma moça tão jovem, tão bela, tão delicada, tenha guardado no ouvido uma canção tão triste. Bela, decerto, mas triste. Pungente mesmo, parece um lamento, um lamento de alguém que sofre, que sofre muito”. Dona Ester concorda com a melancolia da música e pergunta quem é o autor da canção ou se Isaura a inventou, já que ouvira Isaura tocá-la várias vezes. Isaura responde: “decerto que não. É alguma coisa que sem dúvida me acompanha desde a infância. Conheço-a há tanto tempo que nem ao menos posso me lembrar de quando a ouvi pela

primeira vez. Deverá estar ligada às minhas origens, à minha condição”. Quando Malvina pergunta que condição, Isaura pede licença e se retira da sala, enquanto Dona Ester diz “pobre Isaura”.<sup>180</sup>

Esta cena que abre o capítulo sobre *Escrava Isaura* condensa as principais problemáticas envolvidas na novela: afinal, quem é essa mulher, que é branca mas é uma escrava? Que teve uma educação de elite, aprendeu diversas línguas e impressiona a todos no piano? Que, apesar de saber os clássicos, se identifica com uma música de origem africana? Talvez o questionamento fundamental da narrativa, *a que mundo ela pertence?* O enredo central gira em torno desta personagem ficcional, Isaura, que na cena aparece ao piano, tocando uma música “antiga”, relacionada à sua origem, ao seu sangue. A música é uma releitura do tema de abertura, “Retirantes”, composta especialmente para a novela por Dorival Caymmi. O compositor buscou fazer referência à música africana, ritmada em tom menor, trazendo uma atmosfera de sofrimento. A música original fala sobre as dificuldades da vida do negro na escravidão, e coloca em diálogo a constante eminência da morte na vida de um escravo com a vontade de morrer vinda de uma desilusão amorosa.

Vida de negro é difícil  
É difícil como quê

Eu quero morrer de noite  
Na tocaia me matar  
Eu quero morrer de açoite  
Se tu, negra, me deixar

Vida de negro é difícil  
É difícil como quê

Meu amor, eu vou m'embora  
Nessa terra vou morrer  
O dia não vou mais ver  
Nunca mais eu vou te ver

Vida de negro é difícil  
É difícil como quê

Apesar da letra, na maior parte da novela a música é tocada apenas instrumentalmente, ou cantarolada em “lerê lerê”, forma como ficou mais conhecida. A escolha faz sentido, pois apesar da letra falar sobre o sofrimento do negro, a personagem principal que sofre é branca. Na cena do início do capítulo, a interpretação de Isaura ao piano acrescenta à atmosfera de sofrimento da melodia um tom de tristeza, angústia e melancolia, característicos da personagem no início da trama. A canção sugere

---

<sup>180</sup> Recorte do DVD 1. Link direto: <[https://youtu.be/LVNZp\\_QelHI](https://youtu.be/LVNZp_QelHI)>. Acesso: 18/06/2017. Também disponível em: <<http://difilcomooque.wixsite.com/inicio/videos>>.



questionamentos que são explicados ao longo da história trazendo à tona alguns problemas de representatividade e também algumas intenções políticas da produção da novela, como veremos adiante.

*A Escrava Isaura* é a história de uma moça branca, educada e tratada como filha pela sua madrinha e senhora Ester, mas que no papel é uma escrava, que não sabe nada sobre suas origens e que foi criada e tratada para sonhar com uma vida de liberdade que é sempre negada a ela. Isaura não se sente pertencente nem ao mundo dos escravos nem ao mundo dos livres, pois como escrava, é tratada de forma especial e tem muitos privilégios, mas como branca, é a única na narrativa que não é dona de sua própria liberdade, e vive em constante perigo de ser tratada como uma propriedade. A própria interpretação da música africana no piano procura, inclusive, retratar este paradoxo uma vez que a habilidade de Isaura ao piano é um símbolo de status social e de uma educação nobre digna de uma senhora da corte. Contudo, a canção melancólica que remete às origens da moça lembra que, apesar desta educação, ela é uma pessoa escravizada, privada de sua liberdade. A cena foi composta para resumir esta contradição que é o tema central da novela: o orgulho de Dona Ester, o desconforto de Isaura, a curiosidade de Malvina, o jogo com cenas do leilão de escravos, são elementos que procuram reforçar o quão particularmente injusta é a situação de Isaura; são símbolos da crise de identidade e da melancolia da protagonista, e explicam seu anseio pela liberdade.

A história surgiu como um romance escrito por Bernardo Guimarães em 1875, em meio à campanha abolicionista, em um contexto que combinava a crítica à escravatura, com um forte preconceito racial.<sup>181</sup> No século XIX, ao redor do mundo a escravatura vinha há algum tempo se tornando uma prática abominável e aos poucos abolida de país em país. Apesar de em 1831 o tráfico de vivos já ser criminalizado no Brasil, é com a Lei Eusébio de Queirós, em 1850 a prática teve fim, praticamente dando um prazo de validade (ainda que longo) para prática da escravidão.<sup>182</sup> Assim, se reforçou durante o século a ideia de uma inferioridade racial dos negros, afim de legitimar a manutenção da escravidão no país.<sup>183</sup>

Na segunda metade do XIX, quanto mais pressão interna e externa pela abolição, mais difícil ficava para a escravidão se sustentar, e mais racistas as elites se tornavam. Conforme a questão ia ficando cada vez mais tensa, o projeto de uma abolição lenta e gradual ganhava força. Durante a década de 1870 temos, por exemplo, a criação do Partido Republicano, da Sociedade de Libertação no Rio de Janeiro e da Sociedade Emancipadora do Elemento Servil. Em 1871, a Lei do Ventre Livre libertava os escravos nascidos após a data, reconhecia formalmente a existência de famílias escravas, e considerava livres todos os escravos cujos senhores não apresentassem suas matrículas. No entanto, os “ventres-livres” eram obrigados a servir ao senhor de sua mãe até os 21 anos de idade. Estas medidas “reformistas” buscavam apaziguar ou controlar um clima

---

<sup>181</sup> GUIMARÃES, Bernardo. *A escrava Isaura*. Op. Cit.

<sup>182</sup> Ver CARVALHO, José Murilo. *A construção da ordem: a elite política imperial; Teatro de sombras: a política imperial*. Editora Record, 2003.

<sup>183</sup> Para mais sobre racismo no Brasil do século XIX ver AZEVEDO, Celia Maria Marinho de. *Onda negra, medo branco: o negro no imaginário das elites – século XIX*. Rio de Janeiro, Paz e Terra: 1987.

de tensão social cada vez maior, com revoltas de escravos estourando ao redor do país, fugas, invasões e quilombos se proliferando, e a violência de senhores aumentando em contrapartida.<sup>184</sup> As campanhas abolicionistas da elite republicana e os senhores de escravos agiam com cautela, com medo de uma guerra civil, como nos Estados Unidos, ou uma revolução de escravos, como no Haiti.<sup>185</sup>

Nestas suas tentativas sempre renovadas de manter o controle institucional sobre o movimento das ruas, os abolicionistas perseguiram o mesmo objetivo a que eles se tinham proposto desde o início, ou seja, reordenar o social a partir das próprias condições sociais vigentes, sem nunca enveredar por utopias revolucionárias. Isto significa dizer que o abolicionismo, tal como pretendido por seus dirigentes, deveria por um lado lutar pela libertação dos escravos e a sua integração social, mas, por outro, precisaria envidar todos os esforços para manter o poder da grande propriedade, ou, mais precisamente, o poder do capital.<sup>186</sup>

Foi neste contexto que Guimarães escreveu *A Escrava Isaura*: época em que o tráfico já era proibido, o medo do Haiti pressionava a favor da abolição, o número de filhos de escravos nascidos no Brasil vinha crescendo enquanto o de pessoas traficadas diminuindo, aumentava cada vez mais a articulação e a pressão dos escravizados no país, leis imperiais eram usadas como margem de manobra para conseguir melhoras na condição desumana da escravidão e a pressão estrangeira para o fim da prática seguia forte. Tudo isto em uma sociedade extremamente racista que via a pele negra como sinônimo de inferioridade e feiura, enquanto a pele branca significava beleza, pureza, inocência. Neste contexto, um romance sobre uma escrava branca que sofria com sua condição vinha ao encontro das principais ideias de parte da elite da época: condenava a instituição da escravidão como uma prática abominável, mas, ao mesmo tempo, colocava a brancura como sinônimo de beleza, inocência e perfeição.

No livro, Isaura é uma escrava que foi criada como filha na família em que serve. Foi durante muito tempo a protegida da matriarca, que prometeu que após a sua morte a moça deveria ser libertada, mas depois de sua morte esse último desejo não foi cumprido e Isaura se tornou propriedade de Leôncio, um jovem sem caráter que se interessa por ela, apesar de já ser casado. Além de Leôncio, também o jardineiro deformado Belchior, o feitor da fazenda e até o irmão de Malvina (esposa de Leôncio) se apaixonam por ela. Quando Miguel, pai de Isaura, junta a enorme quantia pedida pelo pai de Leôncio para a compra da escrava, Leôncio descumpra a promessa do pai, fingindo luto por sua morte. Miguel eventualmente decide fugir com a filha para Recife, e os dois adotam novos nomes. Lá Isaura conhece Álvaro, e os dois se apaixonam, mas quando ele a leva a um baile, um estudante revela na frente de todos que ela é uma escrava. Isaura é obrigada,

---

<sup>184</sup> Para mais sobre quilombos abolicionistas ver SILVA, Eduardo. *As camélias do Leblon e a abolição da escravatura*: Uma investigação de história cultural. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

<sup>185</sup> Para mais sobre o gradualismo ver: MACHADO, Maria Helena. “‘Teremos grandes desastres se não houver providências enérgicas e imediatas’: a rebeldia dos escravos e a abolição da escravidão”. In: ALLES, Ricardo e GRIMBERG, Keila. *Brasil Império*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

<sup>186</sup> AZEVEDO, Celia Maria Marinho de. *Onda negra, medo branco*, Op. Cit., p. 89.

então, a voltar a ser propriedade de Leôncio, que a convence a se casar com Belchior como punição. Contudo, antes que a cerimônia fosse realizada, Álvaro chega, revelando que Leôncio faliu e que ele comprou todas as suas dívidas, se tornando proprietário de todos os seus bens. Dessa forma, ele passa a ser senhor de Isaura, a libertando. Leôncio se suicida enquanto Isaura e Álvaro terminam juntos.<sup>187</sup>

É dito que, em meio à campanha abolicionista, Guimarães escreveu este romance tentando sensibilizar as senhoras da elite brasileira, colocando uma escrava branca para que elas enxergassem a escravidão como algo injusto e influenciassem seus esposos e famílias a libertarem seus escravos. Contudo, a natureza do abolicionismo de Bernardo Guimarães é discutível. Kleber da Silva Alves, por exemplo, aponta que, apesar do apelo de Guimarães ao relato emocional sobre as agruras da escravidão, os principais argumentos para a condenação à prática são econômicos: a escravidão é uma prática retrógrada e um empecilho ao progresso, impedindo as vantagens do trabalho livre.<sup>188</sup> Em termos de enredo, a própria vitória do herói abolicionista Álvaro sobre o senhor de escravos Leôncio é, acima de tudo, uma vitória econômica: Leôncio vai à falência por suas aventuras e caprichos desmedidos, principalmente graças ao seu estilo de vida da elite escravagista e pelos gastos exorbitantes na busca incessante por Isaura depois que ela foge; por outro lado, Álvaro, que há muito já havia libertado seus próprios escravos para dar um bom exemplo, prosperava financeiramente, a ponto de poder comprar todas as dívidas do vilão. As discussões entre Álvaro e Leôncio sobre a escravidão na história também giram em torno da temática econômica.

O abolicionismo para Álvaro (e, cremos aqui, também para Guimarães) é o mesmo abolicionismo defendido pelas elites brasileiras de 1875: uma abolição cautelosa, pela via da alforria, do bom exemplo, da generosidade dos senhores, com pouco ou nenhum protagonismo negro e onde as elites mantenham o controle do processo. Como evidencia do conservadorismo de Guimarães, “em 1871, o literato, no conto intitulado ‘Uma história de quilombolas’, propôs a perseguição e punição de escravos que não ‘apresentavam’ qualidades que lhes possibilitasse viver em liberdade”.<sup>189</sup> Além disso, no próprio romance *A Escrava Isaura*, o abolicionismo de Álvaro na história é menos uma proposta política do que uma construção moral do personagem. Em uma história maniqueísta e permeada pelas características do romantismo em que os personagens encarnam bondade (o caráter deles inclusive se manifesta em sua descrição física, Isaura era branca e bela,<sup>190</sup> enquanto o jardineiro Belchior, por exemplo, era feio e

---

<sup>187</sup> GUIMARÃES, Bernardo. *A escrava Isaura*. Op. Cit.

<sup>188</sup> ALVES, Kleber da Silva. *A escrava Isaura e a inviabilidade econômica da escravidão: considerações sobre o antiescravismo de Bernardo Guimarães*. In: *SOLETRAS*, Ano IX, Nº 17 – Supl. São Gonçalo: UERJ, 2009, pp. 15-24.

<sup>189</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>190</sup> Descrição de Isaura no livro: “As linhas do perfil desenham-se distintamente entre o ébano da caixa do piano, e as bastas madeixas ainda mais negras do que ele. São tão puras e suaves essas linhas, que fascinam os olhos, enlevam a mente, e paralisam toda análise. A tez é como o marfim do teclado, alva que não deslumbra, embaçada por uma nuance delicada, que não sabereis dizer se é leve palidez ou cor-de-rosa desmaiada. O colo donoso e do mais puro lavor sustenta com graça inefável o busto maravilhoso. Os cabelos soltos e fortemente ondulados se despenham caracolando pelos ombros em espessos e luzidios

deformado<sup>191</sup>), “o abolicionismo, como doutrina social consentâneo, é apenas um ‘elemento de caráter’ em Álvaro; o que importa para este, no fundo, é a libertação de Isaura, nunca a luta pela libertação de uma classe, oprimida”.<sup>192</sup> Assim, apesar de o romance *A Escrava Isaura* ser em parte uma cartilha abolicionista, o que é defendido é o abolicionismo cauteloso e controlado de parte da elite brasileira do século XIX pelo qual o autor nutria certa simpatia.

Mesmo assim, o romance *A Escrava Isaura*, não apenas pela temática mas também por ser característico de tantos elementos do romantismo literário, se tornou um clássico da literatura brasileira. A partir do sucesso de sua publicação, *A Escrava Isaura* estendeu seu sucesso e relevância ao longo do século XX, dando origem dois filmes.<sup>193</sup> Seu lugar no cânone literário brasileiro foi fundamental para que a história de Isaura virasse novela: O escritor da adaptação, Gilberto Braga, conta que a ideia veio de sua professora de português ao dizer que o romance daria uma ótima novela.<sup>194</sup> E, de fato, *A Escrava Isaura* possuía uma boa dose de elementos melodramáticos que caracterizavam as novelas na época, principalmente por se tratar de um gênero novo na televisão brasileira, onde as produções nacionais ainda se pautavam muito pelas telenovelas latino-americanas e *soap operas*. Apesar de se passar no Brasil, por ser um Brasil escravista do século XIX a história permitia, em teoria, um distanciamento exótico, capaz de transformar os percalços de Isaura em uma linda história de amor.

A adaptação sugerida por Gilberto Braga se encaixava no projeto da Rede Globo de adaptar clássicos da literatura no horário das seis, focado em “educar” determinado público entendido como formado principalmente por donas de casa e estudantes. Ao mesmo tempo, estas adaptações se dedicavam a testar alguns profissionais – autores, diretores, elencos, técnicos, etc. – em horário menos nobre a partir de um texto que já foi sucesso. Gilberto Braga descreve que se essas experimentações dessem certo, os profissionais poderiam ganhar uma chance em novelas das oito: “O Daniel Filho teve a ideia de me colocar num horário experimental, o das 18h, fazendo a adaptação de um clássico. E fiz *Helena* que deu muito certo. Talvez tenha sido a primeira coisa que escrevi

---

rolos, e como franjas negras escondiam quase completamente o dorso da cadeira, a que se achava recostada” (GUIMARÃES, Bernardo. *A escrava Isaura*, Op. Cit., p. 3).

<sup>191</sup> Descrição de Belchior no livro: “Era um monstrengo afetando formas humanas, um homúnculo em tudo mal construído, de cabeça enorme, tronco raquítico, pernas curtas e arqueadas para fora, cabeludo como um urso, e feio como um mono. Era como um desses truões disformes, que formavam parte indispensável do séquito de um grande rei da Média Idade, para divertimento dele e de seus cortesões. A natureza esquecera de lhe formar o pescoço, e a cabeça disforme nascia-lhe de dentro de uma formidável corcova, que a resguardava quase como um capuz. Bem reparado todavia, o rosto não era muito irregular, nem repugnante, e exprimia muita cordura, submissão e bonomia” (Ibid., p. 18).

<sup>192</sup> FIGUEIREDO, Luiz Antônio de. Considerações a respeito da escrava Isaura. In: *ALFA: Revista de Linguística*, v. 13, 1968, pp. 315-323.

<sup>193</sup> *Escrava Isaura* (1929). Direção: Antônio Marques Costa Filho, Roteiro: Antônio Marques Costa Filho, Produção: Mundial Filmes; e *A Escrava Isaura* (1949), Direção: Eurípedes Ramos, Roteiro: Eurípedes Ramos e J. B. Tanko, Produção: Alípio Ramos / Atlântida Cinematográfica e Cinelândia Filmes.

<sup>194</sup> Memória Globo. *Escrava Isaura – curiosidades*. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/escrava-isaura/curiosidades.htm>>. Acesso: 25/06/2017.

sozinho e funcionou. Depois fiz *Senhora, Escrava Isaura*, e *Dona Xepa*. Logo fui convidado para escrever *Dancing days* para o horário das 20h”.<sup>195</sup> Esta experimentação também era importante pois testava uma das principais qualidades necessárias a um autor: esticar o enredo. Gilberto Braga posteriormente contou para a revista *CONTIGO* que “[foi] preciso praticamente inventar toda a história. O original só daria uns cinco capítulos. Mas a espinha dorsal era fortíssima”.<sup>196</sup>

Para o regime militar, tanto o projeto de clássicos da literatura no horário das seis, quanto a escolha de *Escrava Isaura* poderiam convergir com os interesses culturais da ditadura, que viam na televisão um grande meio de veiculação para seus projetos. Por se tratar de um clássico da literatura, *Escrava Isaura* poderia ser considerada uma “produção cultural qualificada”, nos termos da Política Nacional de Cultura de 1975.<sup>197</sup> Ortiz, Borelli e Ramos explicam o apelo que este tipo de produção poderia para o regime:

[As adaptações literárias] são produções que preferencialmente se localizam nos horários das 18h e 19h, e sem dúvida estão muito mais de acordo com as exigências do Estado de uma televisão ‘bem comportada’ e de ‘qualidade’, do que a vertente anterior, permeada de conflitos com a censura (ex. *Roque Santeiro*). Uma primeira observação. Embora existam algumas adaptações de romances internacionais: *As pupilas do Sr. Reitor*, *Meu pé de laranja lima*, *O noviço*, *A moreninha*, etc., as novelas literárias trazem embutida a ideia de uma recuperação do passado, das raízes e da tradição, enfim, o resgate de uma brasilidade que seria repassada para o telespectador através de obras que enfocam diferentes momentos históricos.<sup>198</sup>

Além disso, a história era protagonizada por uma escrava branca, que sofria com a escravidão apesar da cor da pele, ou seja, o enredo possuía potencial de reforçar o mito da democracia racial mascarando o racismo estrutural do país, condenando o mal da escravidão sem muitos riscos para o status quo e talvez ainda apaziguar um pouco as demandas do movimento negro ao mesmo tempo que valorizava a cultura afro-brasileira, afim de manter boas relações com países da África.<sup>199</sup> Mesmo assim, a escravidão era um tema perigoso, e a censura se preocupava com leituras possíveis de

---

<sup>195</sup> ORTIZ; BORELLI; RAMOS. *Telenovela: história e produção*. Op. Cit., p. 97.

<sup>196</sup> CASTAÑEDA, Júlio. “O maior fenômeno da TV”. *CONTIGO*, n. 1198, São Paulo: Abril. 01/09/1998, pp. 60-61.

<sup>197</sup> BRASIL. *Política Nacional de Cultura*. Brasília: Ministério da Educação e Cultura, 1975.

<sup>198</sup> ORTIZ; BORELLI; RAMOS. *Telenovela: história e produção*. Op. Cit., p. 97.

<sup>199</sup> “Desde os anos 1960, surge gradualmente uma noção de responsabilidade no espaço sul-atlântico pelo Brasil, levando aos conceitos de paz e cooperação. O General Golbery de Couto e Silva (1967) criava a concepção de “fronteira oriental”, a partir da qual afirmava que a África seria a continuação da própria fronteira brasileira e, como ponto mais vulnerável da região, deveria merecer maior atenção política por parte do governo brasileiro. Dessa forma, as relações do Brasil com os países da África tomam destaque para os interesses brasileiros”. COUTINHO, Isadora Caminha. *O papel da Zona de Paz e Cooperação do Atlântico Sul (ZOPACAS) para o fortalecimento do entorno estratégico brasileiro: da criação à revitalização (1986-2014)*. Monografia de Conclusão de Curso apresentada ao Departamento de Economia e Relações Internacionais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

*Escrava Isaura*.<sup>200</sup> Gilberto Braga narra em entrevista seu primeiro encontro com censores para falar sobre a novela:

Quando comecei a escrever *Escrava Isaura*, fui chamado a Brasília para conversar, porque eles achavam a novela perigosa. Então, na reunião com censores, ficou mais ou menos estabelecido que eu poderia escrever *Escrava Isaura*, mas que não poderia falar de escravo. Uma censora me disse que a escravatura tinha sido uma mancha negra na história do Brasil, e que não deveria ser lembrada – aliás, segundo ela, o ideal seria arrancar essa página dos livros didáticos; imagine então falar disso na novela das seis... Um censor falou que a novela podia despertar sentimentos racistas na netinha dele, porque ela via os brancos batendo nos escravos na televisão e podia querer bater nas coleguinhas pretas dela. Aí eu disse ao censor que ele devia ver um psicólogo para a menina porque, se ela se identificava assim com os bandidos... De qualquer maneira, eu prometi que ia falar o mínimo possível em escravo e falei o mínimo possível em escravo em *Escrava Isaura*.<sup>201</sup>

Se por um lado o romance de Bernardo Guimarães tinha potencial para veicular certas ideias do regime (uma novela literária que recuperava valores e tradições nacionais e que operava uma condenação da escravidão filtrada pelos valores da elite brasileira do século XIX com pouca contestação social e comportamental), por outro lado poderia chamar atenção para certas “manchas *negras*” com as quais os censores não queriam ligação. Como veremos, nem tudo na produção da novela foi conforme os planos dos órgãos de cultura e de censura do regime, tanto que em determinado ponto da novela, foi vetado o uso da palavra “escravo”, sendo substituída por “peça” conforme uso na época – irônico uma novela chamada *Escrava Isaura* não poder falar a palavra “escrava” em seus diálogos. Gilberto Braga chegou a usar um episódio com a censura à *Escrava Isaura* em uma passagem de sua minissérie *Anos Rebeldes* (1992),<sup>202</sup> em que o personagem Galeno Quintanilha (alter-ego do autor) é repreendido por censores por escrever uma novela abolicionista:

O momento mais marcante da minha carreira durante a censura foi no dia em que fui a Brasília e uma censora me disse que tiraria do ar a novela “Escrava Isaura”. Era 1976, e a tal censora repetia que ela “não era boba”, que estava de férias quando a sinopse da trama tinha sido aprovada e que, se fosse ela, jamais teria deixado passar. Para a censora, “o tema da escravidão era muito bom para fazer ilações com a política” e era exatamente isso que eu estava fazendo ali. A partir daquele momento, a reunião — da qual participávamos apenas eu e ela

---

<sup>200</sup> Para mais sobre censura durante a ditadura civil-militar no Brasil, ver AQUINO, Maria Aparecida de. *Censura, Imprensa e Estado Autoritário, 1968-78, o exercício do cotidiano da dominação e da resistência; O Estado de São Paulo e Movimento*. São Paulo: USP/FFLCH, 1990.

<sup>201</sup> CASTRO, Ruy. Playboy entrevista Gilberto Braga. Uma conversa franca sobre sexo, censura, dinheiro, sucesso, os bastidores da TV e o fantástico mundo da novela das oito, com o autor de *Água Viva*. Trecho disponível em: <<http://www.teledramaturgia.com.br/escrava-isaura-1976>>, acessado em: 15/06/2017.

<sup>202</sup> Minissérie de 20 capítulos, de Gilberto Braga inspirada em *1968 – O Ano Que Não Acabou* de Zuenir Ventura e *Os Carbonários* de Alfredo Sirkis, com direção de Denis Carvalho, Sílvio Tendler e Ivan Zettel. Rede Globo, 22h30 de 14 de julho a 14 de agosto de 1992. In: <[www.teledramaturgia.com.br](http://www.teledramaturgia.com.br)>.

— se transformou numa discussão penosa e lenta. E acabou resultando num pacto: para que a novela seguisse no ar, eu não poderia mais mencionar a palavra “escravo”. No texto, a trocava pela palavra “peça”. E assim foi feito. Anos depois, em 1992, coloquei essa cena em “Anos rebeldes”, com o personagem do Pedro Cardoso. Quem interpretou a censora, muito bem aliás, foi a Cininha de Paula.<sup>203</sup>

Apesar da censura, Gilberto Braga “não sossegou até convencer Herval Rossano a encampar o projeto” e começar a escrever, espichando a forte “espinha dorsal” que o romance proporcionava. Ninguém esperava, contudo, que a personagem principal da história acabasse sendo interpretada por uma jovem atriz de 19 anos, paulista de Santo André, que não tinha nenhuma experiência na televisão. Herval Rossano conta como foi o processo de escolha da atriz: “Já estávamos no capítulo vinte e ainda não havia uma atriz para fazer Isaura. Pensou-se em Elisângela e em Nívea Maria, até que um amigo me falou de uma menina que estava em cartaz no Teatro Aurimar Rocha, aqui no Rio. Fui vê-la, gostei e começamos a trabalhar”.<sup>204</sup> Lucélia Santos conta que tudo foi muito rápido e inesperado: “Minha participação foi resolvida em dez minutos. Eu já tinha feito alguns contatos na Globo e de repente me chamaram para Escrava Isaura. Como já conhecia o livro, quando perguntaram se queria fazer a própria, aceitei na hora. Mas o ponto mais importante, o chamado empurrão em direção à Isaura foi a peça que faço, no Teatro de Bolso, *Transe no 18*, com Milton Morais e Camilo Beviláqua”.<sup>205</sup>

Uma vez escolhida a atriz principal começaram as gravações da telenovela. Enquanto o autor Gilberto Braga procurava espichar a trama de “cinco capítulos” do romance, a produção tentava lidar com as dificuldades da gravação de uma telenovela diária com uma estrutura muito pequena se comparada com a que seria utilizada nas décadas posteriores, além de um incêndio<sup>206</sup> nas instalações da emissora:

Nos bastidores, a equipe se desdobrava tentando compensar a falta da estrutura dos estúdios da TVE, no Centro do Rio. Por causa de um incêndio, as instalações da Globo não estavam disponíveis. Além disso, ninguém dominava bem o uso da cor, recém-implantada nas novelas. Nas externas, a equipe tinha que driblar os inúmeros imprevistos. Uma vez, durante uma gravação às margens de um lago em Vassouras, no sul do Estado do Rio de Janeiro, os pés dos atores iam afundando na lama, que invadia as roupas de época. Os câmeras

---

<sup>203</sup> BRAGA, Gilberto. “Para Isaura seguir no ar não poderia ter a palavra escravo”. Entrevista a Thaís Britto. *O Globo*, Rio de Janeiro, 23/03/2014. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/gilberto-braga-para-isaura-seguir-no-ar-nao-poderia-ter-palavra-escravo-11953024#ixzz4kNCOKaaJ>>. Acesso: 15/06/2017.

<sup>204</sup> CASTAÑEDA, Júlio. “O maior fenômeno da TV”. *CONTIGO*, n. 1198, São Paulo: Abril. 01/09/1998, pp. 60-61.

<sup>205</sup> PENTEADO, Ilvanero. “Escrava Isaura é a primeira experiência de Lucélia na televisão...”. *AMIGA*, n. 339, Rio de Janeiro: Bloch, 17/11/1976.

<sup>206</sup> Para mais sobre o incêndio nas instalações da Globo no Rio de Janeiro em 06/06/1976, ver Memória Globo. *Webdoc cronologia - Incêndio na TV Globo (1976)*. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/videos/idvideo/3581396/title/webdoc-cronologia-incendio-na-tv-globo-1976.htm>>. Acesso: 18/06/2017.

tinham que mudar o enquadramento para que não se percebesse o incidente. Eles também precisavam enquadrar Lucélia de um jeito que disfarçasse seu estrabismo.<sup>207</sup>

No final, a novela contou com cem capítulos (bem mais do que os cinco que Gilberto Braga e Herval Rossano no princípio, mas bem menos do que costuma ter uma telenovela em 2017, por exemplo. Foi transmitida pela Rede Globo no horário das 18 horas, do dia 11 de outubro de 1976 ao dia 5 de fevereiro de 1977. Além de Gilberto Braga e Herval Rossano, ela contou com a direção de Milton Gonçalves, que era envolvido no movimento negro, e louvou a iniciativa pelas oportunidades que deu a atores negros que, até aquele momento, não tinham praticamente nenhum papel de destaque. Para além da música *Retirantes* composta por Dorival Caymmi especialmente para a novela, ela contou com uma trilha original marcante, com produção musical de Guto Graça Mello, e sonoplastia de Guerra Peixe. A trilha contava com as músicas *Prisioneira* (Elizeth Cardoso), tema de Isaura; *Amor sem medo* (Francis Hime), tema de Leôncio; *Naná* (Orquestra Som Livre); e *Mãe Preta* (Coral Som Livre). A novela teve em seu elenco Lucélia Santos, Rubens de Falco, Edwin Luisi, Roberto Pirilo, Norma Blum, Gilberto Martinho, Beatriz Lyra, Átia Iório, Dary Reis, Mário Cardoso, Elisa Fernandes, Isaac Bardavid, Zeni Pereira, Léa Garcia, Haroldo de Oliveira, Maria das Graças, Ângela Leal, Carlos Duval, Amir Veronesse, Ítalo Rossi, Francisco Dantas, Myrian Rios, Ary Coslov, Clarisse Abijamra, André Valli, José Maria Monteiro, Gilda Sarmiento, Ana Maria Grova, Neuza Borges, Edyr de Castro, Marlene Figueiró, Almeida Santos, Nena Ainhorem, Mário Polimeno, Aguinaldo Rocha, Henriette Morineau, Janser Barreto e Lady Francisco.

*Escrava Isaura* foi um sucesso estrondoso que superou o livro que lhe deu origem. Ela se tornou o início de um projeto de exportação de telenovelas da Rede Globo, que procurava ampliar seu mercado consumidor e fazer uma televisão voltada para o mercado, tanto em nível comercial quanto artístico.<sup>208</sup> A novela foi exportada para mais de 80 países e originou diversos casos curiosos ao redor do mundo que atestam seu sucesso.<sup>209</sup> O anedotário da telenovela é extenso: segundo ele, *Escrava Isaura* foi a primeira telenovela exibida na União Soviética; no final dos anos 80 os cidadãos tinham direito a um pedaço de terra graças à *perestroika*, e graças ao sucesso da novela, as pessoas chamavam este terreno de “fazenda”, a palavra em português se tornando parte do vocabulário. Graças à novela, houve um cessar fogo no conflito entre Servia e Bósnia. Na Polônia, ela foi a primeira telenovela latino-americana exibida no país em 1986, e foi o programa mais popular na história da televisão polonesa: sua média de audiência era de mais de 81%, e algumas vezes chegou a 92%, e o sucesso foi tão grande que depois da

---

<sup>207</sup> CASTAÑEDA, Júlio. “O maior fenômeno da TV”. *CONTIGO*, n. 1198, São Paulo: Abril. 01/09/1998, pp. 60-61.

<sup>208</sup> Para mais sobre telenovelas exportadas, ver TONDATO, Marcia Perensin. *Um estudo das telenovelas brasileiras exportadas: uma narrativa aceita em países com características sociais e culturais diversas das brasileiras*. Dissertação de Mestrado em Comunicação Social. São Bernardo do Campo, UMEESP, 1998.

<sup>209</sup> Uma série destes casos são listados no site IMDB. Disponível em: <[http://www.imdb.com/title/tt0142036/trivia?ref\\_=tt\\_ql\\_2](http://www.imdb.com/title/tt0142036/trivia?ref_=tt_ql_2)>. Acesso: 18/06/2017.



novela foi feito um concurso para achar sócias de Isaura e Leôncio. *Escrava Isaura* foi também o primeiro programa de TV autorizado a passar na China com uma atriz estrangeira, e Lucélia Santos foi a primeira atriz estrangeira a ganhar o prêmio Águia Dourada de melhor atriz por seu papel como Isaura, com mais de 300 milhões de votos. Cuba chegou inclusive a cancelar temporariamente o racionamento de energia durante a exibição da novela. Enquanto este trabalho se limita a citar estas anedotas sobre o sucesso da novela no exterior, achamos importante destacar que este sucesso e a recepção da novela principalmente em países do Bloco Soviético durante a Guerra Fria é um tema rico ainda por ser estudado.

Neste trabalho não tivemos acesso aos cem capítulos da novela transmitidos entre 1976 e 1977. Ao invés disso, utilizamos como fonte o DVD produzido pela Globo Marcas, lançado em 2012, com o conteúdo da versão compacta da novela, restaurada e remasterizada a partir da versão para exportação, exibida em comemoração aos 25 anos da TV Globo em 1990. Esta versão compacta resumiu os 100 capítulos em 15 horas, divididos em 5 DVDs de 3 horas cada um.<sup>210</sup> As cenas citadas também estarão disponíveis no site <<http://dificilcomooque.wixsite.com/inicio>>. No corpo do texto segue frame da cena, com título como no site e links para o vídeo hospedado na plataforma *Youtube*. Em nota, segue uma descrição da cena e transcrição das falas mais significativas, o DVD de origem e o link direto para o vídeo. A seguir, faremos um breve resumo do enredo da novela, para depois analisarmos algumas cenas específicas e construções de personagens que dialogam com as duas grades de leitura tecidas nos capítulos I e II.

## Resumo do enredo

Órfã de mãe desde o nascimento, Isaura (Lucélia Santos) não sabe quem é seu pai. Sabe apenas que a mãe foi uma mulata, mucama da fazenda onde agora reside, propriedade do Comendador Horácio Correia de Almeida (Gilberto Marinho). Isaura foi criada pela esposa do Comendador, Dona Ester (Beatriz Lyra), como se fosse sua própria filha. Ela recebeu a mais refinada educação: toca piano, borda, desenha, pinta, fala vários idiomas, etc. É a mulher perfeita para os padrões da elite brasileira, mas é uma escrava. Quase todo mundo adora Isaura, principalmente a escrava cozinheira Januária (Zeni Pereira), que é uma figura materna para ela. O Comendador Almeida não gosta muito de Isaura, e acha uma “excentricidade” ou “bizarria” a forma como Isaura é tratada por sua esposa. A escrava Rosa (Léa Garcia) também não gosta da forma especial como Isaura é tratada em relação aos outros escravos, tanto pela Dona Ester, quanto pelos homens por quem ela se apaixona, que acabam tendo olhos apenas para Isaura.

Dona Ester e o Comendador Almeida têm um filho chamado Leôncio (Rubens de Falco), que estava na Europa fingindo estudar enquanto gastava todo o dinheiro da

---

<sup>210</sup> *Escrava Isaura* [DVD]. 15 horas. Rio de Janeiro: Globo Marcas, 2012.

família. No início da história, Leôncio volta para casa e descobre Isaura. Ele se lembra das interações que teve com ela no Engenho quando os dois eram crianças, início de sua obsessão, e a partir do momento que volta para o Brasil, passa a assediá-la todos os dias, com ameaças de abuso. A moça, temendo magoar Dona Ester, aguenta tudo calada e foge de Leôncio da forma que pode. Enquanto isso, Januária tenta proteger a moça. Quando Dona Ester resolve passar uma temporada no Engenho em Campos, e levar Isaura, Leôncio decide ir junto. Lá conhecemos personagens novos: o feitor Francisco (Isaac Bardavid) que toma conta do engenho, o recém comprado escravo André (Haroldo de Oliveira), que é maltratado por Francisco, e os moradores da fazenda vizinha: Tobias (Roberto Pirillo), sua mãe, Dona Alba (Amiriz Veronesse), e sua irmã Taís (Elisa Fernandes).

Tobias e Leôncio se tornam inimigos por causa das posturas diferentes quanto ao tratamento dos escravos, pois Tobias acredita que, mesmo que a escravidão seja um mal necessário para a economia, que um dia irá acabar, um senhor é responsável por seus escravos e deve tratá-los com respeito e dignidade, enquanto Leôncio enxerga os escravos apenas como inferiores (na sequência do capítulo falaremos mais sobre estas posturas). Em suas caminhadas, Isaura acaba encontrando Tobias, e os dois se apaixonam à primeira vista. Por ter vergonha de ser uma escrava, Isaura esconde de Tobias sua situação, e tenta se afastar dele mas não consegue. A paixão faz crescer em Isaura a vontade de ser livre, e a moça chega a pedir para Dona Ester uma carta de alforria. Obviamente, Ester ama Isaura, mas não vê necessidade de lhe dar a alforria, afinal, ela tem de tudo. Ser livre para quê? Acima de tudo, Ester tem medo de que, sendo livre, Isaura possa abandoná-la.

Entre a paixão por Tobias e o medo pelas investidas de Leôncio, a novela estica o máximo que pode este clima de tensão, tanto esperança e quanto ameaça são sempre *quase* consumadas, mas nunca de fato. Em meio a tudo isso, Januária mantém Seu Miguel (Átila Iório), feitor de Tobias e pai de Isaura, informado do que acontece com ela. Eventualmente chega o momento onde Leôncio para de apenas ameaçar Isaura e tenta tomá-la a força. A moça é salva no último minuto por Januária, que grita chamando Dona Ester. Depois deste momento traumático Januária decide contar a Isaura sobre seu passado: Isaura era filha de escrava muito clara com um feitor, o que faz com que ela pudesse passar pela mais branca das moças. O Comendador Almeida abusava da mãe de Isaura assim como Leôncio agora ameaça abusar a filha. Foi o Comendador que causou a morte da mãe de Isaura, pois ela não cedeu aos seus avanços. É por isso que ele trata Isaura mal, ainda que Dona Ester a proteja.

Enquanto Isaura descobre sobre seu passado, o Comendador Almeida tenta casar Leôncio com a filha de um amigo, Malvina (Norma Blum). A moça é extremamente bondosa com Isaura e também com os outros escravos. Ela compra o escravo André do Comendador Almeida pelo bem de sua mucama, Santa (Maria das Graças), que era apaixonada por André. Malvina pretende libertar Isaura depois de se casar com Leôncio. Ela não faz ideia das maldades de seu futuro marido. Contudo, Malvina não é a única com planos para garantir a liberdade de Isaura: Dona Ester decide tentar convencer o marido a alforriar Isaura, e o Comendador aceita deixar uma carta de alforria para Isaura como testamento. Sem saber de nada disso, Miguel revela para Isaura que é seu pai, e também decide juntar dinheiro para comprá-la para lhe dar a sonhada liberdade, e além

de todos estes, Tobias acaba descobrindo que Isaura é uma escrava, e pretende comprá-la, lhe dar a liberdade e pedir ela em casamento.

Dona Ester morre, e seu último pedido é que o Comendador Almeida liberte Isaura, mas ele não mantém a promessa. Ele se casa novamente com Dona Carmem (Ângela Leal) e deixa a administração dos bens, incluindo o Engenho e os escravos, para Leôncio que, apaixonado por Isaura e furioso por não ser correspondido, se apodera de sua carta de alforria e aplica castigos cruéis à moça. Sabendo da situação, Tobias tenta comprar Isaura para se casar com ela, mas Leôncio não aceita. Dona Carmem rouba a carta de alforria e entrega para Tobias. Assim, Isaura é libertada pode se casar e ser feliz para sempre. No entanto, Leôncio sequestra Tobias e o prende em um moinho, com planos de matá-lo. Ele queima a carta de alforria de Isaura para garantir que ela não seja mais livre. Quando Malvina descobre que Tobias está preso, vai ao encontro dele para tentar salvá-lo, mas Leôncio, com a ajuda de Francisco, os tranca no moinho e incendeia o lugar, matando tanto Tobias quanto Malvina. Esta é uma das cenas mais fortes da novela, o suficiente para ser um dos poucos vídeos da novela na página *Memória Globo*:



Vídeo 4: Morte de Malvina e Tobias

Na cena, Malvina, indo ao resgate de Tobias na cabana, o encontra Tobias amarrado e machucado. Ela tenta soltar as cordas. Enquanto isso o feitor, que confundiu Malvina com Isaura à distância, avisa Leôncio que Isaura entrou na cabana para salvar Tobias. Leôncio diz. Leôncio pragueja: “Isaura e Tobias juntos, apesar de todos os meus esforços! (...) Eles se amam, não se amam? Então que vão viver juntos! Na eternidade!” E então os três trancam as portas e ateiam fogo ao moinho. O feitor surpreende Santa que observava a cena escondida, e a imobiliza. A cena segue com imagens da cabana incendiando aos sons dos gritos de desespero de Malvina e Tobias, até que os gritos cessam.<sup>211</sup>

---

<sup>211</sup> Recorte do DVD 3. Link direto: <<https://youtu.be/M4pqdZwYiQc>>. Acesso: 18/06/2017. Também disponível em: <<http://dificilcomooque.wixsite.com/inicio/videos>>.

Santa presencia a morte de Tobias e Malvina, mas é ameaçada por Francisco para não falar nada. Enquanto isso, Leôncio finge luto por Malvina e decide fazer uma viagem. Ele mente para todos que libertou Isaura quando na verdade a condenou a trabalho escravo. Quando ele volta de viagem, ele oferece a Isaura uma escolha: ou se tornar sua amante, ou trabalhar na *plantation* cortando cana 14 horas por dia. Isaura o recusa várias vezes, e então ele lhe impõe castigos cada vez mais cruéis: ela passa a trabalhar na lavoura, além de assumir outros serviços pesados, até que chega a ser presa ao tronco para ser chicoteada no dia seguinte. Quando André descobre que Isaura está presa, ele ataca Leôncio e acaba sendo amarrado também. Santa, sabendo disso tudo, alerta Miguel, que os liberta e foge com eles.

Isaura, André, Santa e Miguel vão foragidos para cidade natal de Dona Carmem, Barbacena, em Minas Gerais. Lá todos assumem identidades novas, Isaura atende pelo nome de Elvira, uma moça branca e livre, Santa pelo nome de Maria, e Miguel pelo nome de Anselmo. Em Barbacena Isaura conhece o jovem abolicionista Álvaro Santana dos Santos (Edwin Luisi), que é um dos homens mais ricos do Brasil. Álvaro se apaixona por Isaura/Elvira, mas ela o recusa tanto por estar em luto por causa da morte de Tobias, quanto por saber que eles estão em perigo no Brasil, já que Leôncio mandou caçadores atrás deles. Para escapar da perseguição de Leôncio, Miguel comprou passagem para os Estados Unidos, pois lá a escravidão havia sido abolida há três anos. No entanto, antes de fugirem, Isaura/Elvira concorda em ir a um baile com Álvaro. No baile ela é desmascarada e forçada a voltar para o seu senhor. Durante o tempo todo em que Isaura esteve foragida, Leôncio continuava obcecado, e foi enlouquecendo cada vez mais, tendo visões de Isaura algumas vezes chicoteando ela, e outras chegando a ser chicoteado pela escrava.

Álvaro tenta recorrer a um advogado, mas não consegue evitar que Isaura, André e Santa voltem a ser propriedade de Leôncio. Já o pai de Isaura, Miguel, é preso pelo sequestro de escravos. Leôncio promete a Isaura que vai libertá-la e soltar seu pai da prisão se ela se casar com Beltrão (Carlos Duval), um jardineiro corcunda. Ela acaba aceitando para libertar seu pai, e também porque Rosa falsificou uma carta de Álvaro dizendo que ele a esqueceu e se casou com outra moça. No final, momentos antes de se casar com Beltrão, Álvaro chega, revelando que comprou todas as dívidas em que Leôncio estava afundado. Isto o tornava proprietário de todos os bens do vilão, incluindo seus escravos. Quando Leôncio tenta fugir, o feitor Francisco o trai, revelando que ele matou Tobias e Malvina. Leôncio então acaba brigando com Álvaro ao tentar fugir, e acaba se suicidando. No final de tudo, Rosa tenta envenenar Isaura, mas acaba tomando do próprio veneno, e Álvaro liberta todos os escravos, e a novela acaba em festa, com o casamento de Álvaro e Isaura.

## Escravidão e agência

A seguir, se discute o retrato da escravidão que *Escrava Isaura* pinta, principalmente sobre a questão da agência dos escravizados. Para a análise não ficar poluída de vídeos, ela se dará a partir de algumas cenas específicas colocadas ao longo do texto, que serão utilizadas como material de análise e também como fio condutor das questões abordadas. Contudo, elas conduzirão reflexões sobre a novela como um todo, com eventuais menções de outras partes do enredo. O objetivo principal desta parte do trabalho é interrogar que narrativas sobre a escravidão no Brasil do século XIX a novela opera.

Em primeiro lugar, pode-se dizer que a escravidão funciona como um grande pano de fundo para a história de Isaura, mas ao contrário das telenovelas futuras que através de diversos núcleos entrelaçados procuravam reproduzir um microcosmo da sociedade (seja o Brasil contemporâneo ou de uma época específica), em *Escrava Isaura* o que importa é a história da protagonista. Assim, com um fio condutor mais forte, *Escrava Isaura*, é uma narrativa quase biográfica da protagonista em sua busca pela liberdade e pelo amor. A primeira cena da novela é Isaura lendo para sua senhora e madrinha, Dona Ester, e demonstrando todas as suas aptidões e sua educação refinada: além de ler com maestria, conhece pratos franceses, e os ensina à cozinheira Januária, sempre maravilhada e orgulhosa da moça. Já na cena seguinte, temos imagens retratando a escravidão: o Comendador Almeida, senhor de Isaura, analisando escravos para comprar em uma feira junto com seu amigo Conselheiro Fontoura: enquanto o Comendador é violento e trata os escravos com superioridade e indiferença, seu amigo, que também é um senhor de escravos, os trata de modo um pouco mais suave, mas ainda como propriedade. Na cena seguinte, sua filha Malvina conversa com o pai sobre o absurdo de pessoas serem vendidas como mercadorias, enquanto o Conselheiro Fontoura diz para a filha apenas que é assim que as coisas são. É neste ritmo que segue a primeira parte da novela: os personagens são apresentados a partir de seus posicionamentos sobre a escravidão: Comendador Almeida não enxerga os escravos como pessoas. Fontoura apesar de ser retratado como um senhor menos cruel, ainda é um senhor, completamente conformado com a escravidão, quase indiferente. Sua filha Malvina, representante dos personagens “bons” da novela, é crítica ao cativo, porém com pouca voz quanto a situação.

Além destes personagens, temos, logo no início da novela, a apresentação de Leôncio, mas ele fala pouco sobre a escravidão em um primeiro momento, a fim de alimentar o mistério e o suspense. Ele é apresentado como o filho problemático do casal Dona Ester e Comendador Almeida, e demora um pouco a aparecer em cena, pois ele tinha ido para a Europa para estudar física, gastou todo o dinheiro da família, e voltou sem diploma. Enquanto sua mãe o ama e tem saudades, seu pai está furioso. Quando Leôncio chega, apesar de não ser explícito na edição corrida em DVD, fica claro pela trilha sonora e pelo modo como a narrativa leva até aquele momento, que se trata de um gancho de destaque, feito para prender a atenção do telespectador e criar expectativa para o próximo capítulo. A partir da chegada de Leôncio, ele e o pai passam a discutir sobre suas atitudes problemáticas, enquanto Ester fica tentando apaziguá-los. Nestas

discussões, a atuação de Rubens de Falco mostra um Leôncio não apenas problemático e mimado pela mãe, mas também com uma lábia capaz de apaziguar inclusive a fúria de seu pai; um personagem poderoso e perigoso, capaz de mentir, manipular e que sempre ganha o benefício da dúvida na trama. Ele possui um apego forte pelos seus privilégios, um caráter insubordinado e um desejo de exercer seu domínio sobre os outros. É logo no início da novela que ele revela um interesse fora do comum em Isaura, se lembrando de quando a conheceu, ainda criança: ele tinha ordenado ela que o beijasse por ser uma escrava e dever obedecê-lo, mas ela tinha fugido. Esta lembrança além de ilustrar o caráter de Leôncio, dá contexto para sua obsessão por Isaura e por controle.

Algum tempo depois vemos Leôncio indo junto com a mãe para o engenho em Campos dos Goytacazes, a fim de perseguir Isaura. Em Campos ele conhece Tobias, que mora na fazenda vizinha junto com sua mãe e sua irmã. Quando Leôncio mostra o engenho para Tobias eles logo entram em uma discussão sobre o trabalho dos escravos: Leôncio diz que em seu engenho os escravos trabalham cerca de 14 horas por dia, o que, para Tobias é um absurdo. Em seguida, acontece a seguinte discussão:



Vídeo 5: Tobias e Leôncio discutem sobre a escravidão

Na cena, Leôncio e Tobias discutem sobre a escravidão. Leôncio argumenta “a raça preta é muito frágil, meu bom amigo, não é gente como nós”, e “o quê? Libertar os escravos! Eu não posso nem pensar nisso com seriedade, meu caro senhor Tobias. O país cairia num abismo”. Tobias retruca citando o Senador Silveira da Mota, “um político de primeiríssima ordem que já há vários anos vem lutando por uma série de projetos em favor dos escravos. Um deles é a proibição da venda dos pretos em leilão. (...) Dia chegará em que não poderemos mais compra-los. Dia chegará também, senhor Leôncio, em que seremos obrigados a libertar os que já possuímos. (...) Há quem acredite, senhor Leôncio, que o trabalho escravo dê rendimentos inferiores aos que daria o trabalho livre. Inibe o processo de industrialização já tão adiantado na Europa! E sem dúvida, avilta todo um processo de trabalho em si”. Leôncio responde: “ah, tolices, tolices. Estes liberais são uns sonhadores, meu

caro amigo. (...) Parece que você vê nos escravos gente como nós.” Quando Tobias afirma que sim, Leôncio exclama: “Mas que absurdo!” Em seguida Tobias se retira, ultrajado.<sup>212</sup>

Se, por um lado, esta cena serve como uma construção do personagem de Tobias, é a primeira vez que temos Leôncio se posicionando sobre a escravidão, além de uma discussão entre senhores mais parecida com as que acontecem no livro de Bernardo Guimarães. Esta discussão ilustra o posicionamento da elite abolicionista brasileira com a qual Guimarães simpatizava: uma abolição controlada feita de cima. Nesse sentido a construção de Tobias é parecida com a de Álvaro no livro. Na verdade Tobias não existe no romance, ele foi criado como um segundo herói por Gilberto Braga na tarefa de transformar cinco capítulos em cem. A breve discussão na cena acima ilustra bem não apenas o contraste entre estes dois personagens da trama – o arquétipo do vilão *versus* o arquétipo do herói – mas também elementos da imagem da escravidão construída pela telenovela.

Tobias, apensar de construído como herói, é, ao contrário de Álvaro (herói do livro), um senhor de escravos. Ele vê no cativo um mal, “necessário à economia, mas sem dúvida um mal”. Em tom profético, ele acredita que a abolição não tarda e simpatiza com ela, ainda que não faça nada de fato para que ela aconteça. Sua posição é a de uma defesa fervorosa da causa da abolição e da humanidade dos escravos, sobretudo frente a Leôncio, que argumenta ser “um absurdo” considerar os escravos “gente como nós”, mas relega ao futuro a solução para o cativo. Nesta discussão, além da maldade de Leôncio (colocá-lo defendendo tão arduamente ideias tão cruéis possui o principal objetivo de caracterizá-lo como o vilão), temos a caracterização do “bom senhor” que é Tobias. Enquanto ele ilustra opiniões de boa parte da elite abolicionista no Brasil da segunda metade do século XIX, ele também incorpora o arquétipo de um bom escravocrata, muito citado na argumentação do “mito da democracia racial”. Ele não vê os negros como inferiores, enxerga a escravidão um mal necessário, em tom profético afirma que ela não tarda a acabar, mas ainda é um senhor de escravos, que se considera responsável pelos seus escravos. Sua condenação à escravidão é pela via econômica, pois o trabalho escravo “dá rendimentos inferiores ao trabalho livre, inibe o processo de industrialização”.

A abolição que Tobias defende é pela via legal, por exemplo, pelos projetos de José Inácio Silveira da Mota, senador do Império. Sua citação aqui cumpre a função didática de falar sobre projetos abolicionistas circulando ao longo do século XIX, pois Silveira da Mota foi autor de uma lei aprovada em 1862 que estabelecia, entre outras medidas, “a proibição de venda de escravos sob prego e exposição pública, bem como a proibição de, em qualquer venda, separar o filho do pai e o marido da mulher”.<sup>213</sup> Reforçar a existência de leis do Império protegendo escravos cumpre a função de explicar a sequência da trama na novela, pois, depois de ver Leôncio abandonar um escravo doente na rua, Tobias denuncia Leôncio por maus tratos, o fazendo pagar uma multa.

---

<sup>212</sup> Recorte do DVD 1. Link direto: <<https://youtu.be/lfzExp15wkA>>. Acesso: 18/06/2017. Também disponível em: <<http://dificilcomoque.wixsite.com/inicio/videos>>.

<sup>213</sup> VERONESE, Josiane Rose Petry. *Os direitos da Criança e do Adolescente*. São Paulo: LTR, 1990.

Além disso, qualquer *plot* criado pela novela culminando em Leôncio perdendo dinheiro é útil para a espinha dorsal e para o desfecho da falência do vilão. Mas, mais do que isso, a rixa entre Tobias e Leôncio pinta um retrato da escravidão repleto de violência, de crueldade, de abandono, de castigos, de regimes de trabalho exorbitantes e de racismo. Mas pinta também a ideia do “bom senhor”, da responsabilidade do senhor pelos seus escravos, da condenação moral e econômica do cativo, e de leis e projetos de lei no caminho da abolição que dão margem de manobra para que escravos possam lutar por condições de vida melhores. Contudo, em *Escrava Isaura*, os negros escravizados quase nunca lutam por condições melhores. Isto, como veremos, é tarefa para os heróis abolicionistas, brancos e livres.

A sequência causa uma desavença entre as famílias de Tobias e de Leôncio que é trabalhada de forma interessante pela novela. Leôncio estava interessado em cortejar a irmã de Tobias, mas depois das discussões sobre a escravidão ele não foi mais bem vindo na casa, o que o deixou perplexo. Tanto Leôncio quanto o Comendador Almeida não conseguem entender como duas famílias vizinhas com tanto em comum e tanta necessidade de construir boas relações podem entrar em uma desavença tão grande por causa de desavenças sobre a escravidão (que para os dois vilões é um assunto menor e sem muita importância). Tanto pai quanto filho desprezam a paixão de Tobias pela causa abolicionista e, depois da denúncia de maus tratos e da multa que Leôncio foi obrigado a pagar, passam a tratar Tobias como um inimigo que, por causa de amigos e relações em comum, são obrigados a conviver (Tobias é muito amigo de Henrique, filho de Conselheiro Fontoura e irmão de Malvina).

Mais interessante é a reação à desavença na casa de Tobias: enquanto sua irmã Taís, que seria cortejada por Leôncio, apoia o irmão na rixa e não quer mais contato com o vilão, a mãe de Taís, Dona Alba, acha a desavença um exagero; ela se mostra indiferente à causa abolicionista e mais preocupada com as boas relações da família e com o fato de Leôncio ser um “bom partido”. Tais posicionamentos enriquecem a abordagem da novela sobre a escravidão para as elites brasileiras, mas acima de tudo, colocam o abolicionismo como uma questão geracional: enquanto as pessoas de uma geração anterior são defensoras, indiferentes ou conformadas com a escravidão (como o Comendador Almeida, Conselheiro Fontoura, Dona Ester, Dona Alba e, em um caso especial, Leôncio, que é jovem mas representante e defensor do estilo de vida e dos privilégios de uma aristocracia escravocrata que é pintada como decadente), os jovens (Malvina, Henrique, Tobias, Taís, posteriormente Álvaro) defendem a abolição. Colocar estas posições como uma questão geracional narra um Brasil do século XIX, a partir de uma elite escravocrata preconceituosa, teimosa e dependente economicamente da escravidão *versus* outra parte da elite, jovem, aberta, com ideias europeias, voltada para um futuro de trabalho livre e de industrialização (que no Brasil só aconteceria muitas décadas depois). Isso é muito interessante quando colocado junto ao tom profético que estas discussões assumem nos diálogos: a escravidão é o passado e a abolição é o futuro, um futuro certo, definido e incontornável, que não tardaria a acontecer.

A própria voz abolicionista europeia tem seu espaço na novela, quando, no segundo DVD, Madame Madeleine Besançon, uma atriz francesa de renome, vem se apresentar no Brasil e é recebida na casa de Ester e do Comendador. Depois de se



impressionar com Isaura ao piano, ela pergunta para Malvina quem era a moça:



Video 6: Madame Besançon e Malvina

A cena se passa durante a festa de recepção para a renomada atriz francesa Madame Besançon, logo após Malvina revelar para a atriz que Isaura é uma escrava. Madame e Malvina discutem a situação da moça. Malvina diz que se sente tão revoltada quanto a atriz pela situação de Isaura: “a senhora como artista sensível que é compreendeu em apenas um encontro que Isaura é uma pessoa especial demais para ocupar na sociedade a posição que tem”. Madame Besançon responde que “não se trata de pessoa especial, não, não existem no mundo ‘pessoas especiais’, não. Todos nós somos criados por Deus à sua imagem e semelhança. Ah! Eu venho de outro mundo, um velho mundo onde flagelos como a escravidão já não existem mais há muito tempo! Mas é uma coisa que não se pode admitir!”. Malvina depois diz que está noiva do filho do senhor de Isaura: “é uma das minhas intenções, assim que se realizar o casamento, pedir a liberdade dela”. Madame retruca: “mas é muito pouco! E depois você não deveria ser noiva de um rapaz que admite ter escravos”. Malvina responde: “é a sociedade em que vivemos”. Madame Besançon diz: “triste sociedade que acha que superioridade é uma questão de epiderme! Eu gostaria de saber o que representa a cor da pele de uma criatura humana diante de Deus”. Quando Malvina tenta se defender dizendo que libertará Isaura, a atriz francesa conclui dizendo: “Mas é pouco! Mas é muito pouco!”, e se retira visivelmente incomodada. Em seguida Dona Ester chega perguntando a Malvina o que tinha acontecido. Malvina poupa a senhora de Isaura dizendo que a conversa era sobre teatro.<sup>214</sup>

A posição de Madame Besançon sobre a escravidão é a voz europeia do progresso, e sua condenação moral à escravidão dá um passo além do que tinha sido dado até aquele

---

<sup>214</sup> Recorte do DVD 2. Link direto: <<https://youtu.be/tyqqtUJf770>>. Acesso: 18/06/2017. Também disponível em: <<http://difcilcomooque.wixsite.com/inicio/videos>>.

momento na novela. A condenação do cativo, até ali, tinha sido discursada por alguns personagens como Malvina ou Tobias, mas no final das contas, por mais que se colocasse a abolição como o futuro, pouco ou nada se propunha ou se fazia quanto à escravidão naquele momento. Contudo, todos os que conheciam Isaura, achavam uma curiosidade muito grande ou um absurdo tal moça branca e educada ser uma escrava, e estavam todos prontos para tentar compra-la e lhe dar a liberdade: todas as personagens, a favor ou contra a escravidão, achavam injusto Isaura ser escrava, mas não pensavam isso quanto a todos os outros escravos da história. Quando Madame Besançon critica Malvina, ela está também criticando a postura de todos os outros personagens da novela (e também uma forma de a novela criticar o próprio livro) que se preocupam apenas com a liberdade de Isaura, e não com o fim da escravidão de fato. Afinal, libertar apenas Isaura “é muito pouco”!

Mas se a voz deste futuro na primeira metade da novela vem sobretudo de Tobias, de Malvina e de Madame Besançon, é em Álvaro, o herói abolicionista do livro de Guimarães, que ele encontra seu principal expoente. Álvaro surge na vida de Isaura quando ela foge de Leôncio e tenta adquirir uma nova identidade como livre. Quando ela conhece Álvaro, ela ainda está em luto pela morte de Tobias, e o longo processo de superar esta dor e se apaixonar por Álvaro é bem explorado pela novela em sua tarefa de espichar o tempo, ainda que na edição para o DVD este processo tenha ficado um pouco corrido. Quando ele conhece Isaura se apaixona, mas é rejeitado, e rejeitado de novo, mas decide seguir insistindo. Mais do que Tobias, que apesar de sua posição abolicionista, ainda era comprometido economicamente com a escravidão, Álvaro é descrito como um dos homens mais ricos do Brasil, que já havia libertado os seus escravos e tido uma grande prosperidade com sua experiência com o trabalho livre. Ele é o porta-voz do futuro, que surge na história para salvar Isaura dos problemas de seu passado.

Para o leitor que sentiu falta dos posicionamentos de Isaura nesta discussão, foi proposital não mencionarmos nem ela nem outros escravos até este momento. Isto porque, em primeiro lugar, os escravos são os que menos discutem a escravidão na novela. Isso não significa que não há personagens escravizados na história com relevância para o enredo, mas a discussão sobre o cativo, a abolição e a liberdade acontece principalmente entre os senhores. E exceção é Isaura principalmente por não saber a que mundo ela pertence. Isaura desde o início é colocada como uma personagem singular: filha de uma escrava mulata, a única coisa que ela tem de sua mãe é a música que toca ao piano e a cruz que leva ao pescoço. Ela não sabe quem é seu pai, e sente que não saberá seu lugar no mundo enquanto não descobrir, e ela fica ainda mais frustrada por perceber que as duas pessoas mais próximas dela, Dona Ester e Januária, sabem quais são suas origens e escondem dela propositalmente. Apesar da educação refinada que recebeu, quando Dona Ester tenta incluí-la na vida entre os senhores, Isaura se recolhe e foge sempre que pode para a cozinha, lugar onde se sente mais confortável, ao lado de Januária. A cozinheira é uma escrava que conhecia a mãe de Isaura, e enquanto Dona Ester pensa em Isaura como uma filha, Isaura está mais próxima de considerar Januária como uma figura materna. Contudo, mesmo ambas sendo escravas, a diferença de tratamento delas se reflete inclusive na própria relação entre as duas. Quando se fala em liberdade, por exemplo, Isaura tem o direito de sonhar ou exigir, enquanto Januária não

sente que o assunto seja para ela:



Vídeo 7: Conversa entre Isaura e Januária sobre alforria

Na cozinha, Isaura conversa com Januária sobre alforria: “Januária, será que você nunca ouviu falar em uma carta de alforria?” Januária responde: “e isso se come? (...) Ah, minha fia, eu só escuto falar em coisa que se come, a minha vida é fogão, panela e tempero ué!”. Isaura explica: “carta de alforria é um documento com o qual um senhor pode libertar seu escravo. Um escravo que tem uma carta de alforria passa a ser livre, pra sempre!”. Januária responde: “Ah, eu já escutei falar nesse documento. Mas eu não sabia que se chamava carta de disaforria”. Isaura corrige: “carta de alforria, Januária”. A cozinheira retruca: “ah! Dá no mesmo! Nem eu nem ocê nunca vai ter essa carta!”. Isaura diz: “Pois a madrinha me prometeu que pedirá ao comendador para me libertar”. Nisso, Januária se exalta e responde com alegria: “Ah! É verdade?! (...) Ah, minha fia, se ocê conseguir ser livre vai ser a maior alegria dessa vida!”.<sup>215</sup>

A relação entre Isaura, Januária e Ester ilustra o lugar híbrido que Isaura ocupa, não se encaixando nem no mundo dos livres, nem no dos escravos. Isto é bastante abordado pela telenovela, pois o tema de “não estar em lugar nenhum” é bastante recorrente na teledramaturgia: além de se tronar central para o drama da personagem, permite fácil identificação. Como veremos, o não-pertencimento a lugar nenhum também será tematizado em *Xica da Silva*.

Em *Escrava Isaura*, enquanto Januária sente orgulho pela bondade, pureza e educação de Isaura, a moça sente vergonha de ser uma escrava, o que a torna melancólica, submissa e esquiva no início da história. Quando Isaura conhece Tobias, por exemplo, que chega em um cavalo branco durante uma de suas caminhadas, em um legítimo *plot*

---

<sup>215</sup> Recorte do DVD 1. Link direto: <<https://youtu.be/cw-U94OT29w>>. Acesso: 18/06/2017. Também disponível em: <<http://difícilcomooque.wixsite.com/inicio/videos>>.

*Cinderela*,<sup>216</sup> a moça se apaixona pelo herói, mas esconde suas origens por pertencerem a classes sociais distintas. Por outro lado, no ambiente dos escravos Isaura é tratada de forma diferente, especial, causando indignação e inveja em Rosa, por exemplo. Na trama, é esta posição híbrida de Isaura, a sua vergonha de ser escrava, a sua educação de elite, o tratamento especial que recebe, e principalmente sua pele branca, que fazem com que a moça possa querer a liberdade. O fato de Januária não saber, não se interessar, ou não ter esperanças quanto à carta de alforria não é apenas sintomático de uma postura conformista, mas é característico de quase todos os escravos da trama. Assim, a maioria dos escravos gostam de Isaura, lutam por sua liberdade, mas raramente anseiam pela própria. Isto tudo reforça um retrato da escravidão com pouca ou nenhuma agência negra no processo. A luta pela liberdade em *Escrava Isaura* é um privilégio branco.



Vídeo 8: Januária agradece Henrique pela liberdade de Isaura

Na cena, Januária, muito emocionada, agradece a Henrique pela liberdade de Isaura. Henrique responde: “você ainda verá todos os escravos livres, Januária”. A cozinheira responde: “não, nhonhô. Eu escuto falar dessa tal de abolição, mas eu não vou viver pra ver esse dia. Nhonhô pode acreditar, se eu morrer hoje, só em ver a minha Isaura livre [pausa emocionada], eu morro feliz, nhonhô”.<sup>217</sup>

Apesar da falta de agência negra na questão do fim da escravidão, *Escrava Isaura* foi uma das primeiras novelas brasileiras a criar personagens de destaque para atores negros, não apenas com Januária sendo na maioria das vezes a voz da razão e a grande protetora de Isaura durante as perseguições de Leôncio, mas também com as histórias de Santa e André: Santa havia sido comprada pelo Conselheiro Fontoura para ser Mucama de Malvina, e André, apesar de ser um escravo doméstico, foi comprado para trabalhar no engenho do Comendador Almeida, onde foi maltratado pelo feitor Francisco. Santa pede e consegue que Malvina compre André do Comendador, e a partir daí começa um

<sup>216</sup> CAMPEDELLI, Samira Youssef. *A telenovela*. Op. Cit., p. 45.

<sup>217</sup> Recorte do DVD 4. Link direto: <<https://youtu.be/GAGvKTKyDYY>>. Acesso: 18/06/2017. Também disponível em: <<http://difícilcomooque.wixsite.com/inicio/videos>>.

romance entre os dois que segue até o final da trama, fugindo junto com Isaura e seu pai Miguel depois que Malvina morre. Apesar de não lutarem por sua própria liberdade, Santa e André são escravos que lutam por sua própria felicidade e para que não sejam separados. Milton Gonçalves, também diretor da novela, fala sobre as novas oportunidades surgidas para atores negros:

A NOVA CONQUISTA DOS NEGROS. Melhores perspectivas para o ator negro, no Brasil, começaram a surgir de dois anos pra cá. Embora ainda apareça muito ator negro no papel de serviçal, personagens deste tipo vêm sendo divididos com atores brancos. A posição subalterna do ator negro na televisão, no teatro, e no cinema, vêm melhorando à medida que lhe confiam papéis de destaque. A novela *Escrava Isaura* pode ser um exemplo. O trabalho dos atores negros que atuam na novela têm alcançado muitos elogios tanto da crítica, como do público. Não só as tramas entre Leôncio e Martinho, as confissões de amor de Álvaro ou o sofrimento de Isaura que vêm contribuindo para o crescente índice de popularidade da novela. Os telespectadores se comovem com o amor entre André e Santa, acompanham com curiosidade as intrigas de Rosa (Léa Garcia) e Rita (Neusa Borges) e sofre junto com Januária (Zeni Pereira) na busca dos escravos fugitivos. Milton Gonçalves, diretor de *Escrava Isaura*, afirma que “as oportunidades que vêm sendo dadas a atores negros são válidas porque enaltecem a característica da cor ao invés de fazer disso um obstáculo para um bom trabalho. Milton acredita que *A Escrava Isaura* ou qualquer outra novela que enalteça essa característica brasileira do negro ‘é mais que importante’.”<sup>218</sup>

De fato, *Escrava Isaura* foi a primeira novela a ter um corpo de elenco com muitos atores negros, e também a dar papéis de destaque para alguns. Foi também uma das primeiras vezes na televisão brasileira em que foi tematizado o enredo de escravos aprendendo a fugir. Contudo, mesmo com estes papéis relevantes, estes personagens acabam sendo secundários em relação à espinha dorsal da novela: a história de Isaura, ao menos na versão condensada do DVD. Em sua maioria os outros escravos possuem pouca agência e quase nenhuma vontade ou esperança de mudar sua própria condição. Mais do que personagens de uma história sobre a escravidão, possuem em sua maioria a função de auxiliar na construção dos personagens principais, brancos: a bondade de Isaura através do seu carinho e amizade com outros escravos; a maldade de Leôncio, que não só os menospreza sempre que tem a oportunidade, como o faz principalmente para ameaçar e exercer domínio sobre Isaura, única escrava que realmente captura sua atenção na trama; ou a “honra” e a “coragem” de Tobias e de Álvaro, que assumem, cada um a seu tempo, o arquétipo do herói melodramático. Aqui, de novo como no livro de Bernardo de Guimarães, a questão do abolicionismo por vezes parece mas ter o objetivo de construir o personagem de Álvaro, do que de ser realmente central para a trama. Mais do que o fim da escravidão, o que está em jogo no final das contas é a liberdade de Isaura. Talvez isto seja um efeito da edição da novela para o DVD, pois na versão compacta

---

<sup>218</sup> “NOVA Conquista dos negros, A.” Recorte de entrevista de Milton Gonçalves para matéria de revista. Sem referência. Acervo disponível em: <<http://revistaamiga-novelas.blogspot.com.br/2011/08/escrava-isaura-tv-globo-1976.html>>. Acesso em: 09/09/2017.

diversas tramas paralelas foram cortadas, no entanto, para além do conteúdo cortado e dos objetivos dos diversos agentes envolvidos na produção, estas leituras sobre a novela (tanto a do papel secundário das personagens negras quanto da centralidade da vida de Isaura na trama) podem ser vistas na recepção do final da novela no próprio período de sua exibição. É o que mostra, por exemplo, uma matéria da revista *Ilusão* ao fim da novela:

“O FINAL DE ESCRAVA ISAURA. Foi um lindo conto de fadas! E, talvez, por se assemelhar tanto às maravilhosas histórias que povoaram a infância de todos nós, *Escrava Isaura* (Globo) vem batendo recordes de audiência no horário das 18 horas, até agora, quando ela está próxima do final. Na trama não faltou nenhum dos elementos para compor uma narrativa fantástica e enternecedora, igual às que deslumbram há gerações milhares de cabecinhas românticas e sonhadoras: uma menina pobre, meiga e linda, Isaura (Lucélia Santos), um vilão pérfido e cruel, Leôncio (Ruben de Falco), uma fada madrinha, Dona Carmem (Ângela Leal), e, para completar o quadro, um belo príncipe encantado, rico, apaixonado e tão corajoso a ponto de salvar a donzela de seu terrível e triste destino, Álvaro (Edwin Luisi). E, como não podia deixar de ser, após muitas e perigosas aventuras, o final feliz: Isaura e Álvaro se casam e vivem felizes para sempre...”<sup>219</sup>

Ao comparar o enredo de *Escrava Isaura* com um conto de fadas, a novela resumiu o desfecho da trama citando somente personagens brancas. Mocinha, vilão, fada madrinha e príncipe encantado não são, neste caso, apenas os arquétipos de cada personagem na novela, mas verdadeiros estereótipos, que estão profundamente ligados a ideias de meiguice, beleza (e, novamente, a novela não conseguiu romper com a relação direta que o livro faz entre beleza e branquitude), crueldade, coragem e um final feliz de riqueza e prosperidade (ao menos para Isaura). Destro deste estereótipo de conto de fadas, não couberam as personagens negras, que também tiveram seus finais, porém com pouquíssimo protagonismo dentro da história de Isaura – que afinal de contas é a trama central que dá a tônica da novela.

Uma das personagens negras com mais protagonismo na novela, Rosa, é citada no trecho seguinte da matéria, intitulado “Prêmio para os bons, castigo para os maus”, que ao citá-la reconhece sua agência, porém no papel de vilã, com um final trágico “merecido”:

Não é sem antes passar por novas e terríveis torturas, porém, que Isaura encontra a paz e a felicidade. Capturada por Leôncio, seu castigo atinge os limites da morbidez: no penúltimo capítulo da novela, Leôncio força a moça a se casar com o jardineiro da casa, um corcunda de aspecto repulsivo, apenas porque desconfia que Álvaro está chegando para salvar a escrava. Mas, como não consegue atingir seus objetivos, Leôncio fica desesperado e se suicida, com um tiro na cabeça – um merecido e infeliz final para o vilão! Também Rosa (Léa Garcia), a escrava que odeia Isaura, e Francisco (Isaac Bardavi), o feitor cúmplice de seu patrão, têm o fim que merecem. Rosa morre envenenada com

---

<sup>219</sup> “FINAL de *Escrava Isaura*, o”. *ILUSÃO*, São Paulo: Abril, n. 258, jan. 1977, p. 11.

uma ‘poção’, que pretendida oferecer a Isaura, enquanto Francisco é preso ao tentar fugir com uma fortuna em jóias, que havia roubado da casa de Leôncio. Castigados os maus, a novela termina com a felicidade geral dos bons. Seu Miguel (Átila Iório), que estava preso sob a acusação de roubar os escravos de Leôncio, entre os quais sua filha Isaura, é solto. Álvaro compra a fazenda de Leôncio e liberta todos os escravos amigos de sua amada. E Isaura, finalmente livre pela tão sonhada carta de alforria, vive o resto de seus dias ao lado do homem que ama, rica, respeitada e feliz!<sup>220</sup>

No entanto, apesar de vilã, Rosa acaba sendo a personagem negra com mais agência e voz na trama. Retratada como invejosa e ciumenta, ela utiliza de seus recursos para buscar sua própria felicidade, sendo muitas vezes hipersexualizada pela novela. A personagem demonstra indignação com a maneira especial que todos tratam Isaura:



Video 9: Rosa explica porque não gosta de Isaura

Na cena, Rosa fala sobre Isaura: “Eu me lembro bem dela. Toda cheia de si porque tem a pele branca. Uma escrava igualzinha a nós!”. Rita responde: “Não fala assim, né Rosa”. Rosa retruca: “Escrava sim! Tem aquele ar petulante porque caiu nas boas graças da sinhá!”. Rita responde que Isaura não tem ar petulante e é uma pessoa doce. Nisso entra Isaura na cozinha e pergunta para as outras escravas como vai o serviço e se precisam de alguma coisa. Enquanto todas estão sentadas trabalhando com roupas brancas simples e turbantes na cabeça, Isaura surge de pé com os braços cruzados em um vestido que a destaca. Rita diz para Rosa: “está vendo como é amável?” Rosa responde: “que amável que nada, dá-se ares de dona da casa!”. Rita retruca: “você tem é inveja de Isaura!”, ao que Rosa responde: “ainda vou ver esta mulher na lama”.<sup>221</sup>

---

<sup>220</sup> Ibidem.

<sup>221</sup> Recorte do DVD 1. Link direto: <<https://youtu.be/auAmuhgQWQc>>. Acesso: 18/06/2017. Também disponível em: <<http://dificilcomooque.wixsite.com/inicio/videos>>.

Rosa é retratada como invejosa por repudiar Isaura uma vez que todos os homens por quem ela se interessa acabam tendo olhos somente para a protagonista, incluindo Leôncio. No entanto, a indignação de Rosa pelo tratamento especial dado a Isaura é justificado: ela não se acha inferior a Isaura por causa da cor de sua pele, e por isso se sente injustiçada pelo tratamento diferenciado que a moça recebe, mesmo sendo “uma escrava como nós”. É sintomática a reação de Rita quando Rosa diz isso na cena acima, afinal para ela Isaura não é como as outras escravas. Já para Rosa, esse tratamento especial, as boas graças de Dona Ester, e a própria educação diferente de Isaura se converte em “arrogância” ou, para usar a palavra não dita aqui, um privilégio sintomático do preconceito. Ironicamente, o personagem que mais se aproxima da posição de Rosa frente a Isaura é o Comendador Almeida: ele enxerga os escravos como inferiores, mas nisso ele inclui Isaura, e acha uma “bizarria” o tratamento especial que Dona Ester dá à moça. Assim como Rosa, o Comendador Almeida pensa que Isaura tem que ser tratada como qualquer outra escrava, e assim como Rosa, ele está do lado malvado da história maniqueísta. Fica implícita a ideia de que não amar Isaura (ou seja, não considerá-la especial) equivale a estar do lado dos “maus” que merecem castigo no final. Apesar disso, o Comendador Almeida, que desde o início é retratado como um vilão com características muito próximas às do filho, é recompensado com um final redentor: no desfecho da novela, ele participa, ao lado da nova esposa, do feliz momento do casamento de Isaura e Álvaro, ignorando a morte do filho (ao menos no DVD) e elogiando o herói abolicionista Álvaro pela sua atitude de libertar todos os escravos.

Rosa por sua vez, apesar ser uma das personagens com mais agência e voz na história, usando seus recursos e lutando pela sua própria felicidade, a história a recheou de estereótipos: ela é mostrada como invejosa, maldosa, hipersexualizada, utilizando de intrigas e bruxaria para fazer mal para Isaura. Colocada no arquétipo de vilã no enredo, seu desfecho culmina na tentativa de envenenamento de Isaura, mas a moça acaba provando do próprio veneno e morre. A personagem foi tão odiada pelo público que a atriz Léa Garcia fez questão de separar o ódio de sua personagem da atriz em uma reportagem intitulada “Elas só brigam na novela”:

Negra, bonita e desembaraçada, Rosa não perdoa Isaura por ser branca, culta; além de ela receber constantes investidas de seu amo e senhor. Isso sem falar que Rosa foi preterida em sua paixão pelo escravo André (Haroldo de Oliveira), que só tem olhos para a doce Isaura. Astuta e vingativa, Rosa não perde uma única oportunidade de fazer intrigas que prejudiquem a moça, agredi-la constantemente e fazer com que ela sofra com seus planos diabólicos.

“Ninguém imagina como eu fico, quando sou obrigada a agredir Lucélia na novela. Ela é uma pessoa muito querida, meiga e bacana com todos os colegas. Às vezes, nas cenas de maior tensão, eu olho para aquela carinha triste e desprotegida, e quase choro. Sempre tenho que fazer um tremendo esforço pra conseguir ser rude com ela!”<sup>222</sup>

---

<sup>222</sup> ELAS só brigam na novela. *CONTIGO*, n. 216, São Paulo: Abril, dez. 1979, p. 30.



O impacto de colocar Rosa como vilã vai ao encontro da proposta de Bernardo Guimarães de incentivar uma abolição construída pela elite, ao mesmo tempo em que condena a insubordinação negra, e é uma visão contrária à historiografia dos anos 80 que elogiava a agência escrava. A agência de Rosa necessariamente combinada com maldade na narrativa, culmina em um desfecho trágico onde, ao tentar envenenar Isaura, a escrava acaba provando do próprio veneno: um desfecho cármico que condena a personagem por não aceitar um lugar inferior ao de Isaura. Rosa foi odiada pelo público a ponto de sua morte ter sido comemorada em certos bairros.<sup>223</sup>

Temos assim, em *Escrava Isaura* um retrato da escravidão como um sistema vil, difundido na sociedade brasileira, que coisificava as pessoas escravizadas tirando, junto com sua liberdade, sua agência e algumas vezes sua própria vontade de querer a liberdade. A liberdade e o final feliz possível viria como um presente dos abolicionistas e personagens heroicos que reclamaram para si a tarefa e a responsabilidade de acabar com este sistema e defender a liberdade. Neste quadro, são veiculadas as ideias do debate abolicionista que circulava no meio restrito da elite brasileira na década de 1870 (antes do movimento tomar corpo mais social na década de 1980) que contextualizavam a escrita do livro.<sup>224</sup> Mas também existem paralelos com a historiografia sobre a escravidão do primeiro momento, com representações do “bom senhor”, da escravidão como um “mal necessário”, da miscigenação e do mito da democracia racial;<sup>225</sup> e principalmente paralelos com o segundo momento: a ênfase didática na teoria do “escravo-coisa” e no horror de se tratar seres humanos como mercadorias, a falta de agência dos escravizados na luta pela sua própria liberdade, a ênfase na violência e a saída econômica para a situação.<sup>226</sup> Tanto para a maior parte dos historiadores quanto para os abolicionistas da novela, a escravidão era um modo de produção que só poderia ser superado com a implantação de outro modelo econômico, de forma teleológica. De certa forma, podemos imaginar que se *Escrava Isaura* tivesse um subtítulo, poderia ser, como defendia Gorender: “Como era ruim ser escravo no Brasil”,<sup>227</sup> ideia que é enfatizada inclusive na própria música tema, que dá título a este trabalho.

De forma paralela à historiografia da escravidão do período, a adaptação de *Escrava Isaura* em 1976 criou uma narrativa focada na condenação formal da escravidão, abordando de forma didática as questões da violência da falta de liberdade e da crítica ao modelo econômico, entendido como na contramão da história; neste contexto, para além dos objetivos imediatos de uma telenovela que visam o entretenimento e a audiência, os autores da produção também se engajavam numa proposta de “educar” certo público sobre a história nacional, sobre a tradição literária e sobre os horrores que sistemas como a escravidão – que disciplinam, torturam, vigiam e tolgem a liberdade de seres humanos – são cruéis e precisam ser combatidos. Em seguida veremos através da articulação

---

<sup>223</sup> ARAÚJO, Joel Zito. *A Negação do Brasil* [Documentário]. 90 min. Brasil: Casa da Criação, 2000.

<sup>224</sup> AZEVEDO, Celia Maria Marinho de. *Onda negra, medo branco*, Op. Cit.

<sup>225</sup> FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*, Op. Cit.

<sup>226</sup> Ver [Capítulo I: Como se escrevia a história da escravidão no Brasil](#).

<sup>227</sup> GORENDER, Jacob. “Como era bom ser escravo no Brasil”. Folha de São Paulo, 15/12/1990, Caderno Letras, página F-2. Disponível em: <<http://acervo.folha.uol.com.br>>. Acesso em: 05/07/2016.

performática do tempo na novela, que a escolha destes elementos não foi inocente, e que, assim como na historiografia acadêmica sobre a escravidão, o contexto de escrita e de produção podem ser indicativos das intencionalidades por trás dos olhares que direcionamos ao passado.

## Os tempos de Isaura

Se na seção anterior refletimos sobre as narrativas do passado escravista brasileiro dentro da novela *Escrava Isaura*, colocadas em paralelo com as discussões historiográficas sobre a escravidão no Brasil a partir do final dos anos 70, nas páginas que seguem se discute a articulação do tempo na novela: como ela separa passado, presente e futuro? Fazemos isto colocando a novela em diálogo com o [Capítulo II](#), que sugere um olhar para a telenovela atento às formas performáticas com que ela estabelece fronteiras temporais. No caso de *Escrava Isaura*, veremos que a situação é complicada não apenas pelo caráter dinâmico e imediato da produção de uma telenovela e pelas muitas mãos que participam da produção, mas também por se tratar de uma adaptação literária do final do século XIX; aqui se sugere que o tom profético que a novela assume em determinados momentos, mais do que um “ato falho” do momento em que ela é produzida, tem a intencionalidade de marcar determinadas questões como presentes, ao mesmo tempo em que relega outras ao passado.

Como ponto de partida desta discussão escolhemos para a seguinte pergunta: qual é o *presente* em *Escrava Isaura*? Em primeiro lugar, a novela é uma adaptação de um romance escrito em 1985, então muito do enredo está imbricado com esta época, principalmente pelo seu caráter propagandístico do debate abolicionista. Em segundo lugar, a história do romance se passa “nos primeiros anos do reinado do Sr. D. Pedro II”.<sup>228</sup> Assim, o romance fala sobre um tempo pouco anterior ao momento da publicação, colocando o autor no futuro em relação ao tempo da história. Em terceiro lugar, do ponto de vista da telenovela de 1976, o tempo da história é um passado relativamente distante, inclusive com certo caráter exótico e uma abordagem bastante didática nas gravações e no texto.

Temos assim uma novela de época produzida muito depois da abolição (1976), adaptando o texto de uma época que tentava convencer que a escravidão era uma coisa que devia ser condenada (1875), tudo isto narrando uma história que se passava em uma época anterior às outras duas. Neste jogo de temporalidades, diferentes tipos de presente são articulados em sobreposição, com intencionalidades diferentes. Aqui nós nos propomos a refletir sobre a articulação destes presentes a partir das categorias sugeridas por Preston King: um *presente instantâneo*, que equivale ao menor espaço entre o passado e o futuro, a menor unidade efêmera que define o agora; um *presente estendido*,

---

<sup>228</sup> GUIMARÃES, Bernardo. *A escrava Isaura*. Op. Cit., p. 1.

que cria a categoria de presente com base na oposição entre passado e futuro a partir de critérios arbitrários, segundo os quais o presente pode ser este ano, esta década, este século, esta era, assim por diante... dependendo do critério de divisão do tempo; um *presente desdobrado*, que entende o presente como um processo inacabado, ainda em curso, que só mudará quando for completo; e um *presente neotérico*, um presente inovador, de vanguarda, que antecipa o futuro e dita os caminhos.<sup>229</sup> Não procuraremos aqui usar esta definição como uma grade fechada da temporalidade, mas como uma categoria analítica para pensarmos em como a novela reescreve o tempo de sua história em diferentes camadas.

Primeiramente, a novela possui muito poucas referências cronológicas diretas: não há menções a datas específicas e o enredo da novela apenas “corre” normalmente como se fosse o presente. Os contextos dos personagens, a dinâmica da escravidão e os problemas específicos da época são apresentados no desenrolar da trama, como se fossem parte do presente de quem assiste. Nesse sentido, temos logo de início a percepção de que o eixo central da produção é o entretenimento, focado na apresentação de personagens carismáticos tentando sobreviver a inúmeras injustiças – tema clássico de telenovelas melodramáticas. A novela se eximia assim da responsabilidade de fazer um retrato fiel do Brasil escravocrata, bem como das características de uma produção de caráter mais documental.

Apesar disso, *Escrava Isaura* encontra outras formas de enfatizar que sua trama é ambientada em um passado. Este passado pode não ser precisamente localizado ou especificado (porque para os objetivos dos autores isto talvez não fosse importante), mas é evidenciado de diversas maneiras. Uma forma de marcar esta distância temporal, por exemplo, era quando o plano de sequências curtas característico das telenovelas (que buscavam mostrar uma grande dinamicidade de eventos, articular ganchos, prender o espectador, e muitas vezes demonstrar a simultaneidade entre acontecimentos da trama) era intercalado com planos longos de imagens apresentando o engenho, o trabalho dos escravos, os castigos. Estes planos longos, característicos do cinema novo e do neorealismo italiano, criavam um distanciamento entre o espectador e a imagem reproduzida na tela, convidando quem assiste a observar mais detalhadamente informações diferentes e dar espaço à livre interpretação.<sup>230</sup> No caso de *Escrava Isaura*, a utilização pontual destes planos longos juntamente com uma linguagem mais formal das personagens indica que se trata de um tempo distante e de uma realidade diferente de quem assiste. Assim, ao mesmo tempo em que a trama acontecia no ritmo acelerado das novelas prendendo o espectador, toda esta dinamicidade e simultaneidade tinha lugar em um passado indefinido.

Além disto, a passividade da trama também era marcada pelo caráter didático que o texto assumia em diversas ocasiões. Personagens enfatizam em diálogos extremamente explicativos questões como o horror de tratar seres humanos como mercadorias, a falta de perspectivas de liberdade para vários escravos ou qual o significado de uma carta de alforria, etc. É uma forma de, dentro da narrativa, os autores explicarem

---

<sup>229</sup> KING, Preston. *Thinking past a problem*. Op. Cit.

<sup>230</sup> HAMBURGER, Esther. *O Brasil antenado*. Op. Cit, p. 85.

pouco a pouco o que era o passado retratado e que questões estavam em jogo neste contexto. Em suma, a novela procurava contar sua história da maneira direta e rápida das telenovelas, demonstrando a expectativa, as frustrações e a urgência dos dramas de Isaura e dos outros personagens, e apresentando seu enredo como um presente ameaçador e nervoso; mas ao mesmo tempo, recursos pontuais de planos longos de imagens bucólicas, cenas estranhas para o contexto de 1976, e diálogos formais, didáticos e excessivamente explicativos marcavam o tempo da narrativa em um passado indefinido.

A utilização concomitante destas formas de marcar a passadidade da novela remete a uma noção de *passado estendido*, ou seja, um recorte que divide o tempo em passado, presente e futuro através de critérios escolhidos não de forma gratuita, mas arbitrariamente. O passado indefinido em que a novela se passa é o passado da *escravidão*. É ela que marca o passado, e nesse sentido pouco importa se estamos falando de 1875, do início do segundo reinado ou sequer do século XIX ou do XVIII, a preocupação da novela é a de marcar a existência de um passado onde seres humanos podiam ser escravizados. O momento onde este passado estendido fica mais explícito é na única vez em que a novela se retira do presente da narrativa e utiliza um *flashback* para que Januária conte a Isaura sobre seus pais. No *flashback*, Januária conta a Isaura sobre sua mãe Juliana, que era uma mulata quase branca, bem educada e mucama de Dona Ester. Juliana se dava bem com a senhora, mas o jovem Comendador Almeida era apaixonado e obcecado por Juliana, e a perseguia e ameaçava exatamente da mesma forma que seu filho Leôncio persegue e ameaça Isaura. Neste momento Januária diz como pai e filho eram iguaizinhos, e temos assim o retrato de uma geração anterior onde os mesmos arquétipos e os mesmos problemas se repetiam. Tratava-se de um passado exatamente igual ao presente da narrativa, que andava em círculos, incapaz de trazer o futuro. Neste passado estendido o critério de divisão temporal não é a cronologia, mas a instituição da escravidão e os horrores que ela comportava. Por isto a cronologia, na narrativa, era a menor das preocupações.

É também por conta deste *passado estendido* definido pela escravidão, que a crítica à escravidão assumia o caráter geracional que mencionamos na seção anterior. Mas, além de um caráter geracional, o próprio *tempo* na novela é definido pela escravidão: enquanto ela é o passado que ambienta a novela, a abolição é o futuro, um futuro profetizado e teleologicamente declarado como inevitável, como o caminho natural e necessário para o progresso nacional. Se, fora da narrativa, a abolição é a fronteira temporal que separa o passado da escravidão do futuro da liberdade, dentro da narrativa estes dois tempos coexistem no enredo da novela, encarnados em personagens e discursos que assumem os papéis de “vozes do passado” ou de “vozes do futuro”. Assim, os jovens abolicionistas ou críticos da escravidão (em especial Álvaro), no tempo da novela, personificam um *presente neotérico*, um presente de vanguarda, uma voz fora de seu tempo, que vislumbra o futuro e o caminho do progresso. Álvaro, mais do que qualquer personagem na história, é a personificação do futuro no presente, e enquanto ele foi escrito por Bernardo Guimarães para sugerir o futuro que o escritor gostaria de ver, para a novela ele foi o profeta que indicou o futuro que em 1976 todos sabiam que viria.

Apesar deste *passado estendido* definido pela escravidão, temos uma outra temporalidade na novela que existe paralelamente a esta. É o tempo dos sentimentos

“universais” que a novela procura retratar, e que são o foco principal de sua narrativa. Quem atesta isto é Gilberto Braga em uma entrevista para a revista *CONTIGO* anos depois do lançamento da novela. Ele define *Escrava Isaura* como “uma história sobre o medo, o mais forte de todos os sentimentos”.<sup>231</sup> O objetivo do autor de transformar a novela em uma história sobre o medo se encontra durante toda a trama, desde a atmosfera de *thriller* causada pelo terror psicológico e pelas ameaças de Leôncio a Isaura (cuja trilha sonora original, percussiva e dissonante que, ao causar uma sensação de algo fora de lugar, ilustrava tão bem) ao texto pesado e repleto de duplos sentidos, que certamente não teria lugar nas atuais características das novelas das seis da Rede Globo. A questão do medo como o mais forte dos sentimentos é inclusive diretamente citada em um diálogo entre Leôncio e Isaura:



Video 10: Leôncio e Isaura falam sobre medo

Na cena, Leôncio surpreende Isaura no quarto da moça, bloqueando a porta. Ela diz “o senhor me assustou”, e ele abre um grande sorriso dizendo “já é alguma coisa”. Quando Isaura tenta passar por ele dizendo que Dona Ester a espera, ele a segura, e bem próximo dela fala: “você tem medo de mim, não tem?” Isaura tenta ignorar a pergunta e pede licença, mas ele grita: “Responda!”, e em seguida suaviza a voz em um sorriso: “tem medo ou não tem?”. Isaura responde: “o senhor sabe que tenho, e faz tudo para que eu continue a ter”. Leôncio diz: “naturalmente. Eu faço questão absoluta que você tenha um sentimento em relação a mim”. Quando Isaura pergunta se o medo é um sentimento, o vilão responde: “o medo? O medo é o sentimento mais profundo que um ser humano pode experimentar, Isaura”. Em seguida Leôncio diz a Isaura que veio se despedir, se aproxima dela, pega seu rosto e diz de forma pausada “até muito breve, Isaura. Porque nós tornaremos a nos encontrar... Não deixe de pensar em mim.” E em seguida se retira com um grande

---

<sup>231</sup> CASTAÑEDA, Júlio. “O maior fenômeno da TV”. *CONTIGO*, n. 1198, São Paulo: Abril. 01/09/1998, pp. 60-61.

sorriso no rosto.<sup>232</sup>

Para os objetivos de Gilberto Braga, além da crítica à escravidão através da ambientação da trama em um passado estendido escravista e do elogio ao abolicionismo, o foco da novela era utilizar este contexto como um pano de fundo e uma fonte de inspiração para que fossem tratadas questões consideradas pelos autores como universais, e também atemporais. O medo, o amor, a busca pela liberdade e pela felicidade: estes elementos chave do melodrama são o foco principal da narrativa, e o contexto escravista que ambienta a trama é, mais do que qualquer outra coisa o palco onde estas questões são trabalhadas. É aqui que o recorte temporal entre passado, presente e futuro dá lugar a questões pensadas como atemporais, capazes de ligar passado e presente. Nesse sentido, quando temos personagens encarnando bem e mal, temos também uma forma de se definir uma espécie de mal atemporal, sempre presente e sempre necessariamente combatido.

Nesta abordagem, Isaura personifica todas as características consideradas boas não apenas para o século XIX, onde a personagem foi criada, mas na novela, também para 1976. O mesmo pode se dizer sobre Álvaro ou Tobias. Mas, mais do que qualquer personagem, é Leôncio que melhor encarna a personificação de um mal quase atemporal. Apesar de representante das ideias do “passado” na novela, ele é da geração mais nova dos personagens. Cenas de sua infância, relatos de Januária, a forma louca e doentia com que sua obsessão por Isaura é retratada, seu desleixo com as finanças – que acaba sendo a origem de sua ruína, todas as suas características foram pensadas para, mais do que um personagem de época, ele fosse o arquétipo de um vilão. Se *Escrava Isaura* é uma história sobre o medo, que combina casos de amor melodramáticos com uma história de terror, é Leôncio que personifica este terror:



Video 11: Leôncio e a maçã

Na cena, novamente Leôncio surpreende Isaura sozinha, desta vez na

---

<sup>232</sup> Recorte do DVD 1. Link direto: <<https://youtu.be/MfvjTViQqE>>. Acesso: 18/06/2017. Também disponível em: <<http://dificilcomooque.wixsite.com/inicio/videos>>.

cozinha, dizendo “então Isaura irá ao teatro esta noite”. Isaura se defende dizendo que nada pediu, foi Dona Ester quem convidou, com o consentimento do Comendador Almeida. Leôncio responde “calma, calma. Eu não sou contra, não. Afinal você não é escrava como as outras. E uma escrava especial deve ser tratada de maneira especial” Então ele se aproxima e fala baixinho “só está faltando é você mostrar-se digna de tantas regalias”. Em seguida ele pergunta: “conhece um fazendeiro de Campos, de nome Tobias?” Isaura se vira na hora e retruca assustada: “por que é que você está me perguntando isso?”. Leôncio responde rispidamente que não interessam as razões. Isaura diz que não conhece. Mas pergunta ansiosa se este fazendeiro está na corte. Leôncio diz: “por que pergunta isso se diz que não conhece?”. Isaura diz que Dona Ester havia recebido um moço, mas Leôncio desconfiado mente que era apenas um amigo dele, e que o tal Tobias continuava em Campos. Nisso entra Januária, e Leôncio se aproxima dela perguntando, sem tirar os olhos de Isaura: “uma escrava deve mentir a seus senhores, Januária?”. Januária braba responde “eu não sei nada da sua conversa não senhor”. Depois de uma pausa Leôncio pega uma maçã, e diz: “está vendo esta fruta, Isaura? Ela é minha, como tudo nesta casa”, e em seguida dá uma grande mordida, “mas caso eu não tenha apetite, eu não permitiria que fosse de outra pessoa. Sabe o que eu faria? Eu a destruiria, Isaura. Veja! Veja como é fácil destruir”, e dizendo isso, ele coloca a maçã mordida no triturador.<sup>233</sup>

O mais interessante aqui, contudo, é perceber como isto que a novela procura retratar como o terror universal e atemporal não é nem um pouco gratuito, e dialoga diretamente com o contexto em que a novela foi produzida. Com o objetivo de retratar Leôncio como um “mal” contemporâneo, suas características são muito particulares: quando o personagem ameaça ou tortura pessoas, seu objetivo é o de realizar punições exemplares, pois Leôncio é obcecado por controle, disciplina e obediência. Sua necessidade de ser obedecido é tal que quando as coisas começam a fugir do controle dele, sobretudo a partir da fuga de Isaura, o personagem começa a ser retratado como louco, sobretudo com visões e a utilização de um filtro de vidro quebrado para retratar estes momentos de loucura. Esta escolha de características nada tem de gratuita nem de universal: ao criar um personagem que personificasse o mal, da novela buscou características de um *ditador*: disciplinador, controlador, torturador e paranoico:

---

<sup>233</sup> Recorte do DVD 1. Link direto: <<https://youtu.be/k9IYzuS9MrA>>. Acesso: 18/06/2017. Também disponível em: <<http://dificilcomooque.wixsite.com/inicio/videos>>.



Video 12: Leôncio obriga Isaura a presenciar um castigo

Na cena, Leôncio observa enquanto o feitor chicoteia um escravo amarrado a um poste. Em seguida Isaura chega correndo e indignada, dizendo: “o que fez esse pobre homem para merecer tamanha humilhação?!”. Leôncio diz que ele roubou. Em seguida ele diz “se há alguma coisa que eu posso garantir, Isaura, é que nunca faltou comida aos meus escravos. Comem todos os dias feijão, angu e farinha da boa. E aos domingos ainda ganham um bom pedaço de toucinho. Pois esse desgraçado foi apanhado na cozinha, apanhando carne. Aproveitou-se da saída de Januária”. Isaura retruca: “foi só por isso? (...) Espanca um homem apenas porque não resistiu à tentação de um pedaço de carne?”. Leôncio responde: “mas não se trata da carne. É uma questão de desobediência, Isaura. Ele sabe que não tem o direito de entrar na casa, e muito menos apanhar comida que não lhe é destinada. E se há uma coisa que eu não tolero, mas não tolero num escravo, Isaura, é a desobediência. Você é uma moça inteligente, foi por isso que mandei chamar. Queria que me desse um conselho. O que devo fazer com um escravo que não obedece às minhas ordens?”. Isaura responde: “se tens o mínimo de espírito cristão, eu aconselho, eu imploro que mande soltar esse homem imediatamente!”. Leôncio grita “siga!!”, e diz: “eu lamento não poder seguir o seu conselho, Isaura, mas em troca dou-lhe um: aprenda o que acontece com um escravo que não obedece às ordens do seu senhor”. Isaura tenta fugir, mas Leôncio a segura e diz: “fique! Não lhe dei ordem para afastar-se. Você vai presenciar o castigo”.<sup>234</sup>

Leôncio ao longo da novela começa a demonstrar sua obsessão pela obediência e pela disciplina. Ao mesmo tempo, ele direciona todos os seus comentários para Isaura: mais do que castigar o escravo: trata-se de uma punição exemplar e da instauração do controle através do medo e da ameaça. Aqui, o paralelo com a ditadura, que no início da novela era sutil, vai ficando mais óbvio com o passar do tempo, com as atitudes de

---

<sup>234</sup> Recorte do DVD 1. Link direto: <<https://youtu.be/vJBruRjMKT8>>. Acesso: 18/06/2017. Também disponível em: <<http://dificilcomooque.wixsite.com/inicio/videos>>.



Leôncio e com os diálogos entre as personagens, sempre carregados de duplos sentidos, propositalmente fugindo do contexto da novela para abrir para a livre interpretação existencial e contemporânea do conflito.

Mas se uma das interpretações da novela é a de uma história sobre o *medo*, com paralelos ao regime de exceção no Brasil de 1976, outra forma de se definir a novela é como a história de uma busca pela *liberdade*. Aqui também a novela opera na temporalidade pretensamente universal, buscando uma relação direta entre os conflitos de Isaura e conflitos existenciais contemporâneos para os espectadores. Pode-se notar, por exemplo, o momento em que, no momento em que Isaura pede a Dona Ester a carta de alforria, o diálogo transcende o conflito específico entre as duas personagens e busca um sentido universal:



Video 13: Isaura pede a Ester a carta de alforria

Dona Ester pergunta para Isaura por que ela tem andado tristonha e cabisbaixa pelos cantos da casa, e diz “você sabe que eu gosto de você como de uma filha. Há alguma coisa que eu possa fazer para torna-la feliz?”. Isaura hesita e depois diz: “eu gostaria, quer dizer, se fosse possível, se a senhora realmente quer me ver feliz, eu gostaria de obter, de obter a minha liberdade (...). Lembre-se que nada lhe pedi, madrinha. Foi a senhora mesma que insistiu para que lhe dissesse se algo me fizesse feliz, (...) se acha o pedido impertinente...” Dona Ester responde: “nada há de impertinente no seu pedido, Isaura. É só que, eu acho apenas que (...), é como eu nunca penso em você em termos de... eu chego a esquecer-me que você é uma escrava. (...) Há de admitir que nunca foi tratada como uma escrava. Pelo menos por mim, que a cerco de todo o carinho deste mundo, ou por ninguém. Você se acha uma escrava, Isaura? Você se sente escrava aqui no engenho, ou lá na corte?”. Isaura diz que foi mal interpretada e que não se tratou de queixa nenhuma, e acrescenta: “eu sinto mais do que ninguém todo o carinho com que a senhora me cerca. (...) Apenas eu tenho ouvido falar, nos últimos anos, de senhores que têm libertado os seus escravos, muitas vezes para comemorar alguma festa, outras por reconhecimento. A senhora decerto já ouviu falar das cartas de

alforria (...). O possuidor de uma carta de alforria assinada por seu senhor, um escravo, passa a ser dono de si mesmo, (...) passa a ser uma pessoa livre”. Dona Ester responde: “eu compreendo, você almeja essa carta de alforria. O que me surpreende é apenas o fato de que, por não vê-la como escrava, eu não tenha me dado conta de que você tem necessidade, no fundo, de ter um documento desse para deixar de sentir-se cativa”. Isaura diz que não se tratou de nenhuma recriminação. Em seguida, Dona Ester faz uma pausa e diz pausadamente “*o que significará exatamente... ser livre?*”. Isaura responde que ela deveria saber, porque sempre o foi, e Dona Ester retruca: “e você? Não foi? O que lhe faltou? Qual o desejo que teve que eu não tenha tentado satisfazer?”. Isaura chora e foge do assunto. Dona Ester então percebe: “você gostaria de casar, de me abandonar. (...) Eu acho que no fundo eu sempre tive medo de vir a perdê-la, Isaura”. Isaura diz a Dona Ester para esquecer o pedido e a conversa, mas a senhora diz que não vai esquecer e que pensará na carta de alforria de uma maneira muito séria.<sup>235</sup>

Quando Ester responde: “O que significará exatamente ser livre?”, o close no rosto da personagem e a forma pausada que Beatriz Lyra interpreta para carregar a frase de um tom dramático, enfatizam que esta frase, para além do diálogo entre as duas personagens, traz um questionamento voltado ao espectador, em uma frase que também comporta paralelos com o regime ditatorial. As cenas trazidas aqui são apenas alguns exemplos de uma série de momentos onde o diálogo deixa de acontecer no *passado estendido* da novela para se dirigir ao espectador. Neste sentido, para além de refletir sobre o passado da escravidão, a novela utiliza a este passado como um tema rico para atrair o público com clichês melodramáticos (vistos na época como pré-requisitos para uma novela) e ao mesmo tempo abordar estes temas iminentemente contemporâneos à década de 1970, como medo, paranoia e a busca pela liberdade. Apesar da novela tecer estes temas como universais e atemporais, eles são muito bem localizados no contexto brasileiro de 1976, e é a partir desta abordagem que os autores ligam a novela ao seu contexto de produção. Assim, não se pode falar em uma articulação atemporal da novela nestas ocasiões, uma vez que estas questões também são datadas. Sugerimos aqui pensar esta articulação do tempo como um *presente desdobrado*, pois ao ligar estes temas no passado da novela com a contemporaneidade dos anos 70, *Escrava Isaura* indica um tempo presente ainda em curso, que, como na novela, precisa ser vencido. Sobre esta questão a cena final da novela é particularmente esclarecedora:

---

<sup>235</sup> Recorte do DVD 2. Link direto: <<https://youtu.be/ek7Ewyt3dDA>>. Acesso: 18/06/2017. Também disponível em: <<http://difícilcomooque.wixsite.com/inicio/videos>>.



Video 14: Final de *Escrava Isaura*

Depois do desfecho trágico de Leôncio e de Rosa, Álvaro liberta todos os escravos e propõe um regime de trabalho livre no engenho. Depois ele e Isaura se casam. A cena mostra o casal logo depois do casamento, com os libertos do engenho em festa ao fundo. Isaura diz: “o que você fez é lindo, meu amor. Resolve praticamente o problema de todos os escravos aqui do engenho. Mas eu fico pensando, e os outros?” Álvaro responde: “a abolição não tarda, Isaura”. Isaura diz que nos Estados Unidos, mesmo depois da abolição, os escravos não têm uma boa situação, eles não encontram emprego. Álvaro responde: “eu sei. O mundo ainda tem que caminhar muito para chegar num estado mais equilibrado, mas eu tenho esperanças de que o futuro trará esse equilíbrio. Talvez nós não vejamos isso. Talvez nem os nossos filhos, nem os filhos de nossos filhos. Mas um dia chegará em que este mundo não será mais testemunha de preconceitos e injustiças tão revoltantes”. Isaura pergunta: “acha mesmo que este dia chegará?”. Álvaro diz: “eu não sei, mas eu espero. E acho principalmente que se gente como nós dois não acreditar que pelo menos possa existir a possibilidade desse dia chegar, e lutar por isso, por um mundo em que todos possam ser irmãos, a vida se tornaria uma experiência muito mais triste e mais dolorosa do que já é”. Em seguida o casal se beija e a novela acaba com ambos em festa junto com os libertos dançando.<sup>236</sup>

Nesta cena ultrapassamos o final do livro *A escrava Isaura*, que termina com a morte de Leôncio. Depois disto temos a morte de Rosa, a libertação de todos os escravos comprados ou Álvaro, o desfecho de alguns personagens específicos, e o derradeiro final feliz romântico no casamento de Isaura e Álvaro. Contudo este final feliz possui duas vozes: a primeira é o tom profético do futuro da novela, representado por Álvaro. Ele articula uma esperança que, em 1976, já se sabia que não tardaria: a abolição e um futuro onde todos os escravos pudessem ser livres. A outra voz é a da contemporaneidade,

---

<sup>236</sup> Recorte do DVD 5. Link direto: <<https://youtu.be/rMX9xAOp6qQ>>. Acesso: 18/06/2017. Também disponível em: <<http://dificilcomooque.wixsite.com/inicio/videos>>.

representada por Isaura: a protagonista, ao citar a situação dos negros nos Estados Unidos, antecipa e atualiza problemas e legados da escravidão que ainda eram muito presentes em 1976 (e que ainda são em 2017).

O interessante aqui é a maneira como neste momento o *presente neotérico*, *passado estendido* e o *presente desdobrado* se confundem: Do ponto de vista do *presente neotérico* de Bernardo Guimarães, as posições de Álvaro e a questão do abolicionismo eram uma esperança, diziam como o futuro deveria ser. Do ponto de vista do *passado estendido* da novela, a esperança profética de Álvaro é a promessa do final feliz que o espectador dos anos 70 sabe que chegaria, é o anúncio do fim do passado e do início do presente. Do ponto de vista do *presente desdobrado* dos temas “universais” da novela, a profecia de Álvaro é uma atualização da esperança de Guimarães, afinal, se a esperança pode virar profecia e a liberdade vencer o medo, temos que esperar que isto também aconteça na contemporaneidade: é a esperança de um final feliz para o medo e a liberdade dos anos 70. O que a novela diz, no final das contas, é que assim como o Leôncio estava “do lado errado da história” na questão da escravidão e a loucura e manipulação dele acabariam mal, um dia a ditadura também acabaria definitivamente, a liberdade haveria de vencer o medo, mais cedo ou mais tarde, o *presente* cessaria de se desdobrar, e um futuro melhor chegaria.

Nas diversas formas de articular o passado, presente e futuro, *Escrava Isaura* administra o tempo de forma performática: ela cria “fronteiras temporais”, e “divide o tempo” de maneiras diferentes, cada uma com o seu propósito.<sup>237</sup> O *passado estendido* definido pela escravidão articula um tipo de “maniqueísmo temporal”,<sup>238</sup> no qual a escravidão é o passado, a abolição é o futuro o mal da escravidão não existe mais em 1976. Assim, o “mal” é, em boa parte da história, não apenas Leôncio, mas este sistema vil tão criticado pela maioria das personagens mas tão arraigado nas suas práticas: na falta de compreensão de Ester quanto à liberdade de Isaura, no abolicionismo “brando” ou na indiferença dos personagens representativos da geração anterior, no ciclo vicioso de abusos que fez com que a história de Juliana e do Comendador Almeida se repetisse em Leôncio e Isaura, na forma especial que Isaura era tratada e na dificuldade dos personagens em enxerga-la como igual aos outros escravos. Este “mal” é datado, ele termina com a liberdade cedida por Álvaro: promessa estendida a todos os escravos quando a abolição chegasse. Este é o final feliz que a novela mostra para os negros escravizados obedientes, com pouca agência na busca por sua liberdade – exceto Rosa, a vilã que é a personagem negra com mais agência na trama, e que é “recompensada” com um desfecho trágico cármico.

Por mais crítica que a novela seja com a escravidão, ela ainda fecha os olhos para parte das heranças do sistema escravista nos anos 70, sobretudo quanto ao racismo estrutural ainda vigente no país. Apesar de seus vários méritos, *Escrava Isaura* não conseguiu ou não lhe foi permitido conectar os dramas dos escravos no século XIX com as pautas do movimento negro emergente dos anos 70. Por outro lado, o *presente desdobrado* que liga temas como medo, liberdade, disciplina, controle, tortura, loucura,

---

<sup>237</sup> BEVERNAGE, Berber; LORENZ, Chris. Breaking up Time. Op. Cit.

<sup>238</sup> BEVERNAGE, Berber. The past is evil/evil is past. Op. Cit.

obsessão, obediência, etc., é articulado visando a crítica e a ação na contemporaneidade de 1976: a promessa de liberdade abolicionista é atualizada na esperança pelo fim da ditadura, pois ao abordar *Escrava Isaura* como “uma história sobre o medo, o mais forte dos sentimentos”, a novela sugere que a *liberdade* acaba vencendo este *medo*, mais cedo ou mais tarde, e assim revigora a esperança de que um dia “este mundo não será mais testemunha de preconceitos e injustiças tão revoltantes”.

## IV

### Xica da Silva

Iniciamos este capítulo da mesma forma que o anterior, com uma questão: *quem foi Xica da Silva?* Diferente de Isaura, personagem fictícia criada por Bernardo Guimarães em seu romance do século XIX, Xica foi uma pessoa real, que viveu na região diamantina, no Arraial do Tijuco em Minas Gerais no século XVIII: personagem histórica que foi ficcionalizada; que se tornou mito e teve sua história difundida, ressignificada e reapropriada em diferentes épocas e contextos. Entre livros de história, sambas-enredos, romances, filmes e novelas, a narrativa da vida de Xica adquiriu diversos contornos, interpretações e ênfases. Oscilando entre bela e feia, rainha e escrava, heroína e megera, Xica da Silva já foi o caso curioso e atípico da escrava que virou mandante invertendo a hierarquia social de seu tempo; o símbolo da resistência das pessoas escravizadas que procuravam da forma que podiam controlar seu próprio destino; e também a representante de uma ampla camada de libertos cuja ascensão social e incorporação dos costumes e ideias da elite brasileira representava mais o processo de branqueamento do que uma resistência negra.

Neste capítulo falaremos brevemente do que se sabe sobre a vida de Francisca da Silva, nascida em Milho Verde, MG no ano aproximado de 1734, de seu relacionamento com o contratador de diamantes João Fernandes de Oliveira, nascido em Vila do Carmo, MG, em 1727, da época e do lugar em que ambos viveram, dos problemas que enfrentaram e dos seus destinos; tudo isto na esteira do premiado trabalho histórico e biográfico de Júnia Furtado *Chica da Silva e o Contratador de Diamantes – o outro lado do mito*.<sup>239</sup>

Em seguida, falaremos sobre as diversas aparições da personagem na memória e na cultura popular, desde seus registros na historiografia às releituras e adaptações literárias e musicais e filmicas que foram feitas de sua vida. Veremos que apesar das diversas aparições, Chica nunca conseguiu se livrar do estigma de sua primeira aparição historiográfica, nas *Memórias do Distrito Diamantino*,<sup>240</sup> de Joaquim Felício dos Santos, escritas no século XIX e permeadas pelo mesmo racismo estrutural que deu origem ao romance *A escrava Isaura*. Neste sentido, perceberemos que a personagem ficcionalizada não é fruto de uma memória que resistiu ao esquecimento e às marcas do tempo, mas sim de um *enquadramento da memória*<sup>241</sup> operado sobretudo a partir do século XIX que marginalizou a história de uma ampla camada de libertos e as características locais específicas da região diamantina no século XVIII – história que parte da historiografia

---

<sup>239</sup> FURTADO, Júnia Ferreira. *Chica da Silva e o Contratador de Diamantes*, Op. Cit.

<sup>240</sup> SANTOS, Joaquim Felício dos. *Memórias do Distrito Diamantino da comarca do Serro Frio*, Op. Cit.

<sup>241</sup> POLLAK, Michael. “Memória, Esquecimento, Silêncio”. *Estudos históricos*. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, v. 2, n. 3, 1989, pp. 3-15.

brasileira, a partir dos anos 80, tentou resgatar. Assim, foi às custas do esquecimento da vida e do contexto de Francisca da Silva que nasceu o mito de Xica da Silva, respondendo a interesses e contextos específicos.

Por fim, da mesma forma que fizemos com *Escrava Isaura*, analisamos mais de perto o enredo da novela *Xica da Silva* da Rede Manchete, transmitida entre os anos de 1996 e 1997. Citaremos suas cenas mais marcantes e representativas para a análise, e procuramos entender a partir de quais interesses e contextos específicos o mito de Xica da Silva foi apropriado pela novela. A partir do diálogo com a historiografia sobre a escravidão, com os outros contornos que a história de Xica tomou antes da novela, com as diversas formas de se articular o tempo e com os limites e demandas da produção de uma telenovela, procuramos extrapolar a dicotomia entre uma novela “certa” ou “errada” sobre Xica da Silva, mas entender as intenções de seus produtores e as determinações específicas de seu contexto.

### ***De Francisca parda a Chica da Silva***

Um bom fio condutor para falarmos sobre a personagem Xica da Silva (tanto a histórica quanto a mitológica<sup>242</sup>) é a partir dos diversos nomes que ela teve. Segundo Júnia Furtado, *Francisca parda* viveu no Arraial do Tejuco,<sup>243</sup> atual Diamantina em Minas Gerais. O Arraial não era pequeno para os padrões do período, no terceiro quartel do século XVIII possuía quase 510 casas e 884 moradores livres. Era também um ambiente intelectual fértil desde a década de 1750, com uma ópera e 14 inventários na Biblioteca Antônio Torres indicando posse de livros e um elevado grau de instrução para a época. Além disso, havia uma grande presença de tejuicanos como estudantes universitários no exterior.<sup>244</sup> O censo de domicílios de 1774 indica uma proximidade entre o número de forros e de brancos livres; além disso, “56% do total dos indivíduos eram de cor”, o que fez Furtado caracterizar a sociedade tejuicana pela “fluidez e indistinção”.<sup>245</sup>

Francisca era filha de Rita (escrava de Antônio Vieira Balverde), com o sargento-

---

<sup>242</sup> Não procuramos aqui entrar na ampla discussão da distinção entre mito e história. Estes termos foram usados principalmente com o intuito de diferenciar os registros históricos sobre a personagem, suas aparições em trabalhos pretensamente historiográficos e sua reconstituição biográfica no trabalho de Júnia Furtado das suas aparições memorialísticas, folclóricas ou pretensamente descompromissadas com a reconstituição histórica da personagem. Contudo cabe dizer que para este trabalho como um todo, e para este capítulo específico, não se trata da diferenciação entre narrativas “históricas *versus* mitológicas” como “certas *versus* erradas” sobre a vida da personagem, mas sim das intenções, contextos e lugares sociais a partir dos quais estas narrativas são produzidas.

<sup>243</sup> Também nomeado de Tijuco. Atual Diamantina, MG.

<sup>244</sup> FURTADO, Júnia Ferreira. *Chica da Silva e o Contratador de Diamantes*, Op. Cit., pp. 41-43.

<sup>245</sup> *Ibidem*, p. 44.

mor Antônio de Araújo de Freitas. A jovem mestiça foi escrava do médico português Manuel Pires Sardinha, que vivia do rendimento de suas lavras de ouro, do aluguel de escravos e da prática da medicina. Francisca parda cuidava da casa com junto com Antônia e Francisca Crioula. Com Manuel Pires, ela teve seu primeiro filho, Simão, em 1751, mas Manuel Pires só reconheceu seus filhos naturais com Francisca parda e com Francisca crioula como herdeiros em seu testamento.<sup>246</sup> Por conta deste testamento, uma visita eclesiástica condenou Manuel Pires, Francisca parda e Francisca crioula pelo crime de concubinato, e os três assinaram o reconhecimento da culpa, prometendo se “apartar [sic] da ilícita comunicação”.

Em agosto de 1753, chegou ao Arraial do Tejuco o jovem desembargador João Fernandes de Oliveira, para representar seu pai, que havia arrematado o contrato dos diamantes.<sup>247</sup> O desembargador era filho do sargento-mor de mesmo nome, o português João Fernandes de Oliveira, com a carioca Maria de São José.<sup>248</sup> João Fernandes (filho) havia nascido em Minas Gerais e fora estudar em Portugal para obter o grau universitário, que era necessário a qualquer cargo burocrático ou eclesiástico no Império Português.<sup>249</sup> Depois de formado, foi sagrado cavaleiro da Ordem de Cristo e se tornou desembargador. Quando o quarto contrato dos diamantes entrou em vigor em 1753, o sargento-mor (pai) decidiu enviar João Fernandes (filho) para cuidar da exploração de diamantes no Tejuco.<sup>250</sup> Com a ajuda de Tomás Robi de Barros Barreto, João Fernandes assumiu o posto do antigo administrador do contrato diamantino, o amigo do sargento-mor José Álvares Maciel, que foi expulso da Demarcação Diamantina “sob acusação de má administração”.<sup>251</sup>

Decerto o jovem João Fernandes ‘solteiro de boa vida e costumes’ coberto de nobreza e representante do importante cabedal de seu pai, era o que se podia chamar de ‘bom partido’. Porém, contrariando todas as previsões, ao chegar ao Tejuco iniciou um envolvimento com Chica da Silva, ex-escrava, parda, a quem permaneceu ligado até a morte.<sup>252</sup>

No final de 1753, João Fernandes comprou de Manuel Pires a escrava parda Chica por 800 mil réis, pouco depois de Manuel pires assinar a carta prometendo se “apartar da ilícita comunicação” com suas escravas. Na data significativa de 25 de dezembro João Fernandes registrou na Vila do Príncipe a alforria de Chica.<sup>253</sup> Em 1754 documentos já a registravam como *Francisca da Silva*, parda forra. Por outro lado, como na época o sobrenome Silva geralmente indicava indivíduo sem procedência, a historiadora Júnia

---

<sup>246</sup> Ibidem, pp. 50-51.

<sup>247</sup> Na época a corte portuguesa arrendava periodicamente a exploração de diamantes no Distrito Diamantino.

<sup>248</sup> Ibidem, p. 73.

<sup>249</sup> Ibidem, p. 87.

<sup>250</sup> Ibidem, p. 99.

<sup>251</sup> Ibidem, p. 101.

<sup>252</sup> Ibidem, p. 102.

<sup>253</sup> Ibidem, p. 105.



Furtado considera que Francisca provavelmente “ingressou no mundo dos livres por sua própria conta, sem conexões ou apadrinhamentos”.<sup>254</sup> Segundo Furtado, a “proximidade numérica entre homens brancos livres e mulheres de cor forras” nos censos é sugestiva de que a prática do concubinato era comum; “numerosas ex-escravas mantiveram relacionamentos longos ou esporádicos com homens brancos. Porém a trajetória delas e o acúmulo de patrimônio não podem ser explicados por esse convívio”, já que como concubinas não tinham acesso ao patrimônio dos homens brancos com quem viviam. Assim, muitas vezes mulheres viviam “de sua própria agência e negócio”, construindo seu próprio patrimônio. Nesse sentido, as “mulheres que habitavam o Tejuco eram em predominantemente de cor, e residiam sozinhas em domicílios em que eram chefes e únicas moradoras de condição livre”.<sup>255</sup>

*Chica da Silva* deveria ter entre 18 e 22 anos quando conheceu o contratador João Fernandes, com 26. Já era mãe de uma criança de 2 anos, pois a vida sexual das escravas começava muito cedo, e era descrita como “parda” nos documentos, com a beleza das mulheres da Costa da Mina, muito elogiadas pelos europeus. *Chica* impressionou João Fernandes, pois suas “características físicas, ao mesmo tempo exóticas e conhecidas, correspondiam à noção de beleza que tinham os europeus”.<sup>256</sup> Eles se envolveram amorosamente em um contexto onde amor e matrimônio eram dissociados: enquanto o amor profano, as paixões e a sedução eram considerados passatempos, o matrimônio era assunto de família e visava à construção de alianças, cujos sentimentos envolvidos eram principalmente amizade e respeito.<sup>257</sup> Nesse sentido,

As atitudes de João Fernandes demonstraram sua intenção de conferir à relação com *Chica da Silva* os ares de um matrimônio estável, mas não legal – o qual deveria somente ser constituído entre indivíduos do mesmo status – como a alforria precoce, a promoção para que ela acumulasse patrimônio, o uso que *Chica* fez do sobrenome Oliveira, o número elevado de filhos, cujos nomes se ancoraram nas tradições familiares dos pais, e a longevidade do relacionamento.<sup>258</sup>

O relacionamento de *Chica* e João Fernandes durou de 1753 a 1770, e durante estes 17 anos eles tiveram 13 filhos: todos chegaram à adolescência e poucos não atingiram a idade adulta.<sup>259</sup> Foram todos batizados na igreja matriz do Tejuco e legitimados por João Fernandes, que lhes legou todo o seu patrimônio. Além disso, a regularidade com que *Chica* teve seus filhos com João Fernandes a afasta da imagem de “lasciva, devoradora de homens” que sua mitologia difundiu, e indica também que ela não amamentou, mas,

---

<sup>254</sup> Ibidem, p. 57.

<sup>255</sup> Ibidem, p. 44-45.

<sup>256</sup> Ibidem, p. 115.

<sup>257</sup> Ibidem, p. 115-116.

<sup>258</sup> Ibidem, p. 119.

<sup>259</sup> Filhos: “Francisca de Paula (1755), João (1756), Rita (1757), Joaquim (1759), Antonio Caetano (1761), Ana, Helena e Luísa vieram na sequência. Maria (1766), Quitéria Rita (1767), Mariana (1769), Antonia (provavelmente 1768) e José Agostinho (provavelmente 1770)”. Ibidem, p. 122.

assim como as senhoras do seu tempo, delegou esta tarefa a amas-de-leite.<sup>260</sup>

Desde 1754 *Chica* já usava o sobrenome *Silva*, era livre, proprietária de casa própria e de um número significativo de escravos (104 ao longo da vida, segundo os registros). Era visitada por pessoas importantes e possuía um estilo de vida que seguia o modelo da elite, como indicava, por exemplo, a posse de louças chiques da Índia ou inglesas, e roupas e adereços de luxo como afirmação pública de seu status social.<sup>261</sup> Júnia Furtado aponta, contudo, que este estilo de vida de *Chica* não era uma exceção mas fazia parte do mecanismo de inserção de forros no mundo dos livres, em uma sociedade que desprezava o trabalho e o “viver das próprias mãos”. Para estas forras, “uma vez inseridas na sociedade dos homens livres e sem possibilidade de retorno, a única maneira de diminuir a desclassificação social e o estigma de sua origem lhes conferia era dispor dos mesmos mecanismos de sobrevivência e promoção dos brancos”.<sup>262</sup>

Ainda segundo Júnia Furtado, o motivo que levou João Fernandes a Portugal não fora, como disse posteriormente a literatura sobre *Chica da Silva*, uma retaliação à sua administração como contratador de diamantes no Brasil, mas sim a ocasião da morte de seu pai, em 8 de setembro de 1770, e os litígios com sua segunda esposa pela herança. Nesse sentido, o fim dos contratos e a instituição do monopólio régio dos diamantes se deu mais ao fato de Pombal não poder mais contar com João Fernandes no Brasil do que a uma punição ao contratador.<sup>263</sup> Quando João Fernandes embarcou para o reino em 1770, nunca mais voltou ao Tejuco, e “*Chica da Silva* continuou a viver na casa da rua da Ópera, e responsabilizou-se pelo futuro das filhas e de José Agostinho, que, ainda pequeno, vivia em sua companhia. Os filhos mais velhos, João, Joaquim e Antonio Caetano seguiram para Lisboa, para encontrar-se com o pai, assim como Simão Pires Sardinha. Mais tarde, José Agostinho também foi para lá”.<sup>264</sup>

João Fernandes, após vencer o processo contra Isabel Pires Monteiro, segunda esposa de seu pai, instituiu um morgado como forma de assegurar a perenidade de seu patrimônio, transmitindo dois terços de seus bens para seu primogênito, sendo que estes bens não poderiam ser divididos, e para herdar o filho teria que obedecer estritamente a uma série de normas. João Fernandes faleceu enfermo em 21 de dezembro de 1779, e as disputas judiciais por sua herança seguiram entre seu primogênito João Fernandes Grijó e Isabel Pires Monteiro. Mas mesmo com a vitória de Grijó sobre Isabel, que faleceu em 1788, o longo litígio pela herança de João Fernandes continuou por muitos anos entre os descendentes de *Chica da Silva* e do contratador de diamantes, fazendo com que os inventários chegassem às mãos de Joaquim Felício dos Santos no século XIX e, a partir

---

<sup>260</sup> A prática das senhoras da época de delegar a amamentação às amas-de-leite se devia a “um papel que a sociedade destinara às damas pertencentes às classes mais altas – o de gerar numerosa prole, a fim de garantir a perpetuação da família”. *Ibidem*, p. 123.

<sup>261</sup> *Ibidem*, p. 137.

<sup>262</sup> *Ibidem*, p. 144.

<sup>263</sup> *Ibidem*, pp. 113-220.

<sup>264</sup> *Ibidem*, p. 226.

daí, sua história alcançasse os nossos dias.<sup>265</sup>

Em um contexto historiográfico marcado por uma ênfase na memória, que se vinculou com uma série de temáticas, abordagens e preocupações do fazer historiográfico como a narrativa, a biografia, o cotidiano, história da vida privada, a complexidade social e as margens de agência individual na história, o trabalho de Júnia Furtado traça uma narrativa da vida de *Chica da Silva*, forra parda, e de seu relacionamento com o contratador de diamantes, a partir do cruzamento dos registros que eles deixaram com as pesquisas sobre a vida no Brasil setecentista, sobretudo na região Diamantina, indicando que a trajetória de Chica não constituiu exceção:

Estudos recentes indicam que, uma vez alçadas à condição, muito comum na época, de concubinas de homens brancos, as forras procuravam se reinserir na sociedade, usufruindo as vantagens que esta podia lhes oferecer, a fim de minimizar o estigma da cor e da escravidão. Mas essa possibilidade não pode ser compreendida como sintoma de tolerância e de benignidade das relações raciais no Brasil, que teriam se constituído em uma forma de *democracia racial*. (...) É verdade que as mulheres de cor, uma vez livres, adquiriam controle sobre seu destino, e o concubinato lhes oferecia alternativas numa sociedade que, por princípio, lhes legava qualquer forma de inserção. Essas mulheres eram senhoras do seu viver e traçavam seu próprio destino. Entretanto, não podemos esquecer que, sob o manto dessa prática, não obstante as vantagens econômicas e sociais alcançadas, efetivava-se uma exploração dupla – de cunho sexual e racial – pois a essas mulheres jamais foi propiciada a condição de esposas (...). [e]m vez de ponto de partida para a constituição afirmativa de uma identidade negra, a alforria foi muitas vezes o início do processo de aceitação dos valores da elite branca, de forma a inserir-se assim como a seus descendentes, nessa sociedade. O processo de branqueamento étnico e cultural revela não as características democráticas das relações entre as raças, mas as armadilhas sutis por meio das quais se esconde a opressão racial no Brasil.<sup>266</sup>

Nesse sentido, a biografia escrita pela historiadora coloca Chica como representativa de uma ampla camada de libertos, principalmente mulheres forras que usaram o concubinato como uma forma de inserção social na sociedade preconceituosa em que viviam: o branqueamento étnico e cultural que era tanto evidência sutil do preconceito e da opressão racial no país mascarada de democracia racial, quanto também margem de manobra e atestado de agência de mulheres que queriam se tornar donas de seus próprios destinos. Furtado assim se afastou tanto da historiografia que a precedeu quanto do mito criado sobre Chica: o de que sua trajetória foi um ponto fora da curva no Brasil escravista, invertendo a hierarquia social e racial do país, seja para ser criticada e condenada por isso, seja para ser exaltada como símbolo da identidade negra e da resistência heroica à opressão. É destas narrativas que falaremos a seguir.

---

<sup>265</sup> Ibidem, pp. 225-242.

<sup>266</sup> FURTADO, Júnia. *Chica da Silva e o Contratador de Diamantes*. Op. Cit., p. 22-23.

## De *Chica* a *Xica*

Em 1853, Joaquim Felício dos Santos foi nomeado procurador na partilha de bens do divórcio do tenente Feliciano Atanásio dos Santos e Frutuosa Batista de Oliveira, neta de Francisca da Silva de Oliveira e Feliciano Atanásio. Ao mesmo tempo, o advogado escrevia uma crônica colonial, que foi publicada em capítulos no jornal *O Jequitinhonha*, e depois reunidos no livro *Memórias do Distrito Diamantino*,<sup>267</sup> publicado em 1868. Neste livro, Joaquim Felício achou digna de menção a história de Francisca da Silva, afinal ele vinha fazendo o rico inventário dos descendentes de uma escrava. Contudo, como aponta Júnia Furtado, as menções anteriores à Chica da Silva, inclusive por viajantes do XIX, apesar de dar algum destaque à mulher do contratador de diamantes, não a consideraram algo pitoresco ou peculiar como viria a retratar Joaquim Felício. Para este último, escrevendo no coração do século XIX, após a consolidação da família patriarcal nas Minas Gerais que estava muito longe da realidade do século XVIII, a existência de uma forra com tamanha importância e patrimônio era digno de espanto.

Como era de se esperar, Chica foi retratada pelo advogado e memorialista a partir dos preconceitos e estereótipos da mulher negra e escrava consolidados em meados do mesmo século XIX que deu origem ao romance *A escrava Isaura*. Ou seja, para Joaquim Felício, Chica fora uma mulata de baixo nascimento, “de feições grosseiras, alta, corpulenta, trazia a cabeça rapada e coberta com uma cabeleira anelada em cachos pendentes, como então se usava; não possuía graças, não possuía beleza não possuía espírito, não tivera educação, enfim não possuía atrativo algum que pudesse justificar uma forte paixão”. Da mesma forma, João Fernandes fora retratado como um déspota autoritário rebelde às vontades da metrópole e opressor da elite local, e seu retorno a Portugal fora devido à represália e à perseguição de Pombal graças à sua má-administração dos negócios do diamante no Brasil.<sup>268</sup>

Depois de Joaquim Felício, Chica adentrou o século XX como uma personagem histórica extremamente peculiar. Sendo parda, ex-escrava e mulher, a própria menção a ela em registros históricos neste período já era algo incomum. Nesse contexto, a caracterização de Joaquim Felício dos Santos foi predominante até 1954, quando Soter Couto em *Vultos e fatos de Diamantina*<sup>269</sup> começa uma valoração positiva da imagem de Chica pela primeira vez, oscilando entre “boas e más qualidades”: bonita, refinada, mas caprichosa e geniosa. Contudo, é nesta ocasião que pela primeira vez, a personagem é retratada como uma “heroína da nascente nacionalidade brasileira, redentora da sua raça”.<sup>270</sup> A partir deste marco, a historiografia oscilou entre a beleza e feiura, e entre condenação e exaltação da trajetória de Chica. No entanto,

a historiografia sedimentava a visão de Chica da Silva como única. A escravidão encerrara as negras no universo da desclassificação, então a ideia que se tinha é

---

<sup>267</sup> SANTOS, Joaquim Felício dos. *Memórias do Distrito Diamantino*. Op. Cit.

<sup>268</sup> FURTADO, Júnia. *Chica da Silva e o Contratador de Diamantes*. Op. Cit., pp. 267-269.

<sup>269</sup> COUTO, Soter. *Vultos e fatos de Diamantina*. Belo Horizonte: [Impressão oficial], 1954.

<sup>270</sup> FURTADO, Júnia. *Chica da Silva e o Contratador de Diamantes*. Op. Cit., pp. 273.

que viviam reclusas nas senzalas, parindo filhos ilegítimos, muitos deles mulatos. Chica distinguiu-se do destino traçado para as mulheres de sua raça; personagem inédita, era impossível não despertar nos cronistas sentimentos contraditórios: bruxa, sedutora, perdulária, megera, mas também redentora e libertadora de seu povo.<sup>271</sup>

A partir da segunda metade do século XX, Chica da Silva deixava de ser exclusivamente assunto de memorialistas, cronistas e historiadores, e passava a ser tema de poemas e literatura. Em 1953, Cecília Meireles escreveu *O Romanceiro da Inconfidência*,<sup>272</sup> marcado pelo estilo modernista que procurava entender as Minas Gerais setecentistas a partir de seus personagens. Nos Romances XIII a XIX, Meireles contava a história do contratador João Fernandes, de Chica da Silva e da traição do Conde de Valadares:

Eis que chega ao Serro Frio  
à terra dos diamantes  
o conde de Valadares  
fidalgo de nome e sangue,  
José Luís de Meneses  
de Castelo Branco e Abranches.  
Ordens traz do grão Ministro  
de perseguir João Fernandes.  
Tudo pela febre e o medo  
do ouro – febre e medo que, antes  
deceparam no ar a estrela  
dos contratadores Brantes.<sup>273</sup>

Chica da Silva, no *Romanceiro*, foi retratada como sedutora, apesar de haver também uma menção indireta às discussões sobre sua beleza desde Joaquim Felício: “*por debaixo da cabeleira / tinha a cabeça raspada / e até dizem que era feia*”.<sup>274</sup> “Chica-que-manda”, era retratada como altiva e apta para o comando:

Vestida de tisso,  
de raso e de holanda,  
– é a Chica da Silva:  
é a Chica-que-manda!

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

---

<sup>271</sup> Ibidem, pp. 277-278.

<sup>272</sup> MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da Inconfidência*; apresentação Alberto da Costa e Silva. 9ª ed. São Paulo: Global, 2012.

<sup>273</sup> “Romance XIII ou Do contratador Fernandes”. In: Ibidem, p. 50.

<sup>274</sup> “Romance XIV ou Da Chica da Silva”. In: Ibidem, p. 55.

(...)

Um rio que, altiva,  
dirige e comanda  
a Chica da Silva,  
a Chica-que-manda.

(...)

Nem santa Ifigênia,  
toda em festa acesa,  
brilha mais que a negra  
na sua riqueza.

Contemplai, branquinhas,  
na sua varanda,  
a Chica da Silva,  
a Chica-que-manda.<sup>275</sup>

A Chica da Silva de Cecília Meireles era também inteligente e desconfiada. Quando João Fernandes recebeu o Conde de Valadares hospitaleiro e alegre, é Chica quem desconfia das intenções ocultas do Conde, dizendo que “Os homens, à luz do dia / olham bem, mas não veem muito: / dentro de quatro paredes, as mulheres sabem tudo. / Deus me perdoe, mas o Conde / vem cá por outros assuntos”.<sup>276</sup> Além disso, Chica é uma personagem que fala em nome da colônia, figurando como o centro moral de uma história cujo fio condutor é a ganância dos grandes:

Responde a Chica da Silva  
(assim dizem que pensava)  
– Estes marotos do Reino  
só chegam por estas lavras  
para recolher o fruto  
das grotas e das gupiaras.  
Eles gastando na corte,  
e a Morte aqui pelas catas,  
desmoronando barrancos,  
engrossando as enxurradas...  
Não sei que tem esse Conde:  
não gosto da sua cara!<sup>277</sup>

Apesar dos avisos de Chica João Fernandes acaba enganado e despachado para Portugal assim que o Conde enriquece o suficiente, e, “Com suas doze mucamas / ficava a Chica em suspiros”.<sup>278</sup> Como colocou Júnia Furtado sobre a Chica de Cecília Meireles,

---

<sup>275</sup> “Romance XIV ou Da Chica da Silva”. In: *Ibidem*, pp. 55-57.

<sup>276</sup> “Romance XV ou Das cismas da Chica da Silva”. In: *Ibidem*, p. 59.

<sup>277</sup> *Ibidem*.

<sup>278</sup> “Romance XVII ou Das lamentações no Tejuco”. In: *Ibidem*, p. 63.

“seu tempo de riqueza terminaria em sofrimento, como a história de Minas Gerais, escrita em sangue e lágrimas”,<sup>279</sup> pois o certo é “*Que tudo passa... / O prazer é um intervalo / na desgraça...*”.<sup>280</sup>

Com enredo parecido, Antonio Callado transformou a trajetória de Chica em peça, em 1959, intitulada *O tesouro de Chica da Silva*.<sup>281</sup> Assim como Cecília Meirelles, a história parte da visita do Conde de Valadares para investigar as desordens do contrato dos diamantes de João Fernandes. João Fernandes cai na armadilha do conde e são as artimanhas, a manipulação e a sedução de Chica que os salvam de um destino trágico. Já no carnaval, o Salgueiro, que tinha vencido o título em 1960 com o enredo *Quilombo dos Palmares*, em 1963 decide tematizar a história de *Chica da Silva*, ganhando seu segundo título. O enredo do carnavalesco Arlindo Rodrigues abordava a origem da escrava, a liberdade após o casamento com João Fernandes, e seus caprichos, e o samba-enredo de Noel Rosa de Oliveira e Anescarzinho “reiterava o subjetivo padrão de beleza oitocentista cunhado por Joaquim Felício dos Santos”, mas o desfile, com a atuação da primeira-dama do Salgueiro, Isabel Valença, “apresentou as bases representativas para uma Chica da Silva poderosa e sedutora”:<sup>282</sup>

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

No Arraial do Tijuco,  
Lá no Estado de Minas,  
Hoje lendária cidade,  
Seu lindo nome é Diamantina,  
Onde nasceu a Xica que manda,

---

<sup>279</sup> FURTADO, Júnia. *Chica da Silva e o contratador de diamantes*. Op. Cit., p. 279.

<sup>280</sup> “Romance XVIII ou Dos velhos do Tejuco”. In: MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da Inconfidência*, Op. Cit., p. 65.

<sup>281</sup> CALLADO, Antonio. *Pedro Mico; O tesouro de Chica da Silva; Uma rede para Iemanjá*. Rio de Janeiro,; Ouro, 1970.

<sup>282</sup> FERREIRA, Rodrigo de Almeida. *Cinema, história pública e educação: circularidade do conhecimento histórico em Xica da Silva (1976) e Chico Rei (1985)*, Op. Cit., p. 82.

Deslumbrando a sociedade,  
Com o orgulho e o capricho da mulata,  
Importante, majestosa e invejada.  
Para que a vida lhe tornasse mais bela,  
João Fernandes de Oliveira  
Mandou construir  
Um vasto lago e uma belíssima galera  
E uma riquíssima liteira  
Para conduzi-la  
Quando ela ia assistir à missa na capela.<sup>283</sup>

Em 1966, Agripa Vasconcelos escreveu uma das versões mais difundidas da história de Chica, o romance *Chica que manda*, inclusive sendo citado como fonte de pesquisa e de inspiração para a novela da Rede Manchete de 1996.<sup>284</sup> O livro é parte de uma coleção de seis romances do médico e escritor, intitulada *As sagas do país das Gerais*, que tematiza Minas Gerais na Colônia e no Império misturando história e fantasia.<sup>285</sup> Segundo Júnia Furtado, a Chica de Agripa Vasconcelos “representava o espírito de rebeldia dos colonos e da raça negra”, combinando momentos de extrema bondade, sobretudo direcionada aos escravos e “naturais da terra”, com um ciúme extremo e violento em nome da sua paixão por João Fernandes.<sup>286</sup>

Regina Célia Lima Caleiro e Vinícius Amarante Nascimento apontam em artigo que a Chica “antitética” de Agripa foi “concebida no plano dos extremos do bom e do mal” e “caminharia entre a nequícia e o pecado de Eva e a santidade e caridade de Maria, pois, como coloca Joan Scott, a mulher é recorrentemente concebida a partir desta representação contraditória do modelo judaico-cristão”.<sup>287</sup> É esta Chica que, apesar de sua bondade, por ciúmes manda decapitar a cabeça de Gracinha a golpes de enxadão; manda levarem Catarina às margens do Jequitinhonha para ser deglutida por uma sucuri por ter oferecido um refresco a João Fernandes; manda amarrarem Zezinho pelos pés e o mergulharem em um poço cheio de piranhas por ele ser “um suposto recadeiro amoroso entre João Fernandes e suas supostas amantes”; manda arrancar os dentes de uma de suas escravas por ela ter sido elogiada pelo contratador; lança “de uma falésia um hipotético filho de uma relação extraconjugal de João Fernandes”.<sup>288</sup> Agripa Vasconcelos, nesse sentido, atualizou os registros e as memórias de Chica na cultura popular como mandante, a dotando de aspectos contraditórios de grande bondade e maldade tirânica

---

<sup>283</sup> SALGUEIRO. *Samba Enredo 1963 – Xica da Silva*. Composição: Anescarzinho e Noel Rosa de Oliveira. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/salgueiro-rj/683008/>>. Acesso: 23/07/2017.

<sup>284</sup> VASCONCELOS, Agripa. *Chica que manda*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1966.

<sup>285</sup> Os romances históricos que compõe as *Sagas do país das Gerais* são: *Fome em Canaã*; *Sinhá Braba*; *D. Joaquina do Pompéu*; *A vida em flor de Dona Bêja*; *Chica-que-manda*; *Gongo-Sôco*; e *Chico Rei*.

<sup>286</sup> FURTADO, Júnia. *Chica da Silva e o contratador de diamantes*. Op. Cit., p. 281.

<sup>287</sup> CALEIRO, Regina Célia Lima; NASCIMENTO, Vinícius Amarante. A sinhá sádica em *Chica que manda*, de Agripa Vasconcelos. *Revista Fórum Identidades*, ITABAIANA: GEPIADDE, Ano 07, Vol. 13, jan./jun. de 2013, p. 93.

<sup>288</sup> *Ibidem*, p. 94-95.



causada pelo ciúmes que tinha em sua relação com o passivo João Fernandes.

Em 1971 Paulo Amador escreve um romance intitulado *Rei branco, rainha negra*<sup>289</sup>, fugindo do estereótipo antitético de Chica. A partir da narração do padre Rolim, Paulo Amador escreveu uma Chica intelectualizada, protetora dos escravos, da arte e de ideias de liberdade que influenciaram Rolim a se tornar um inconfiante. Nesse sentido, o amor entre Xica e João Fernandes possuía um contorno de amor romântico, ao invés da paixão hipersexualizada que outras narrativas pintaram e pintariam.<sup>290</sup>

Desde 1960 Cacá Diegues já tinha a ideia de produzir um filme sobre a história de Chica da Silva, mas por causa do alto custo que o projeto demandava em pesquisa e reconstituição histórica, o filme só foi possível no final de 1974, com a parceria da Embrafilme como coprodutora e distribuidora exclusiva. Mesmo assim houve prejuízo financeiro com problemas como o naufrágio do navio de Chica, dentre outras questões. O diretor convidou João Felício dos Santos, sobrinho de Joaquim Felício dos Santos, para colaborar com o roteiro, e dessa parceria saiu o filme<sup>291</sup> e a adaptação do roteiro para um romance<sup>292</sup> após as filmagens, ambos lançados em 1976 (mesmo ano de lançamento de *Escrava Isaura*).<sup>293</sup> O filme ganhou bastante peso (tanto em termos de orçamento quanto de sucesso comercial nas primeiras semanas) por se tratar de um filme sobre a história nacional, ainda que Cacá Diegues tenha tentado fugir da ideia de verdade histórica. Mesmo assim a crítica enfatizou o trabalho da reconstrução cenográfica a cargo de técnicos do IPHAN, por exemplo, ao tornar as casas de Diamantina o mais fidedignas que fosse possível em relação às do Tejuco setecentista.<sup>294</sup>

Como já mencionamos no [Capítulo III](#), este tipo de produção que recuperava a história nacional era valorizado no contexto ditatorial dos anos 70, apesar do cuidado que a censura tinha com temas sensíveis e com potencial de abalar a ordem social e política, como era a escravidão. Assim, o diretor comenta discussões com censores preocupados com questões de cunho político e moral sexual do filme, como por exemplo a cena de tortura do negro quilombola Teodoro, feita pelas forças do Estado, “pois poderia ser entendida como um endosso crítico às denúncias de tortura correntes no regime militar”. Apesar disso, o filme foi liberado para a faixa etária de 18 anos, com selos de “Boa Qualidade” e “Livre para Exportação”.<sup>295</sup>

Cacá Diegues buscava recuperar o público do cinema brasileiro fugindo do proselitismo e fazendo um cinema mais popular. A película conseguiu alcançar este objetivo através de seu sucesso, pois o filme pagou seus próprios custos já na primeira

---

<sup>289</sup> AMADOR, Paulo. *Rei branco, rainha negra*. Belo Horizonte: Lê, 1990.

<sup>290</sup> FURTADO, Júnia. *Chica da Silva e o contratador de diamantes*. Op. Cit., p. 281.

<sup>291</sup> *Xica da Silva* (1976). DIEGUES, Carlos. Direção: Carlos Diegues. Roteiro: Carlos Diegues e João Felício dos Santos. Produção: Embrafilme e Unifilms.

<sup>292</sup> SANTOS, João Felício dos. *Xica da Silva*. 3.ed. São Paulo: José Olympio, 2007.

<sup>293</sup> FERREIRA, Rodrigo de Almeida. *Cinema, história pública e educação: circularidade do conhecimento histórico em Xica da Silva (1976) e Chico Rei (1985)*, Op. Cit., pp. 173-175.

<sup>294</sup> Ibidem, pp. 176-177.

<sup>295</sup> Ibidem, p. 181.

semana de exibição.<sup>296</sup> Segundo Cacá Diegues, o cinema que antes focava o povo, passou a vê-lo como culpado, e agora “era necessário retornar ao povo”.<sup>297</sup> Nesse sentido, o filme de *Xica da Silva* procurava representar “a maravilhosa doídice brasileira”.<sup>298</sup> Pensando nisso, o diretor escolheu a linguagem carnavalesca da comédia para contar a história de Xica, enfatizando a subversão da ordem e a utilização de estereótipos como uma forma de ironia. Além disso, o diretor explorou a sexualidade no filme, tanto no reforço do estereótipo da mulher negra hipersexualizada, mas também em um nível comportamental ao fazer menções sugestivas e humorísticas ao prazer anal masculino, por exemplo – de forma implícita a película dava a entender que este era o grande segredo de Xica para submeter à sua vontade todos os homens com quem se relacionava.

Para os objetivos do diretor Cacá Diegues, a abordagem carnavalesca e a sexualidade transformavam Xica em uma alegoria do povo brasileiro com sua malícia vencendo e subvertendo a ordem e os costumes. Segundo o diretor, “Somente a sensualidade da mulher mestiça poderia servir de fio narrativo desta ‘louca aventura de poder e amor, vivida no meio das pedras e da selva brasileira do século XVIII’”.<sup>299</sup> Apesar do seu sucesso, esta abordagem lhe rendeu críticas: o diretor foi acusado “de deturpar a história e explorar a sexualidade, quase aos moldes de uma pornochanchada deslocada para o contexto colonial, com o intuito de obter sucesso econômico”.<sup>300</sup> A própria mudança da grafia de *Chica da Silva* para *Xica da Silva*, apesar de justificada por João Felício dos Santos por ser “como se escrevia no tempo em que viveu”, indica o tratamento da personagem a partir de uma perspectiva exótica, carnavalesca e também sexualizada, “pois, ela passa a encarnar a partir dessa obra ficcional o estereótipo da mulata tentadora e irresistível, tipo feminino cobiçado pelos homens por seus atrativos sexuais e por sua acentuada beleza física e sensualidade aflorada, que são os seus grandes trunfos”. Nesse sentido, Cacá Diegues e João Felício dos Santos, a partir das revoluções sexuais e comportamentais dos anos 70, pretendiam conceder a Xica uma espécie de “alforria sexual”.<sup>301</sup>

Rodrigo de Almeida Ferreira em sua tese sobre os filmes de *Xica da Silva* (1976) e *Chico Rei* (1985) aponta que ambos os filmes tratavam da temática da “liberdade” em dois vetores: o escravismo, fio condutor das histórias, e a autonomia política.<sup>302</sup> Ambos

---

<sup>296</sup> “Chica da Silva arrecadou 12 milhões de cruzeiros, segundo balanço divulgado pela Embrafilme nas bilheterias de 1977”. Ibidem, p. 183.

<sup>297</sup> Ibidem, p. 177.

<sup>298</sup> RANGEL, Maria Lúcia apud ibidem, p. 178.

<sup>299</sup> FURTADO, Júnia. *Chica da Silva e o contratador de diamantes*. Op. Cit., p. 282.

<sup>300</sup> FERREIRA, Rodrigo de Almeida. *Cinema, história pública e educação: circularidade do conhecimento histórico em Xica da Silva (1976) e Chico Rei (1985)*, Op. Cit., p. 179.

<sup>301</sup> CALEIRO, Regina Célia Lima; NASCIMENTO, Vinícius Amarante. Chica/Xica da Silva: Representações do mito na memória de Joaquim Felício dos Santos e no romance de João Felício dos Santos. In: *Aedos*, Porto Alegre, v. 7, n. 16, jul. 2015, pp. 441-464.

<sup>302</sup> FERREIRA, Rodrigo de Almeida. *Cinema, história pública e educação: circularidade do conhecimento histórico em Xica da Silva (1976) e Chico Rei (1985)*, Op. Cit., p. 198.

os vetores na verdade, assim como *Escrava Isaura*, de forma sutil ou mais direta procuravam operar uma “meta-história” que servisse de crítica ao regime ditatorial no país, seja através da abordagem da liberdade como valor existencial, seja pela crítica administrativa da situação colonial e o elogio à autonomia política, seja pelo uso de anacronismos interessados, como a colocação da inconfidência mineira nas narrativas.<sup>303</sup>

Como signo da liberdade, o quilombo, entendido nos anos 70 como espaço de resistência escrava por excelência, foi representado como “ameaça à ordem social vigente (...) [que] revela o poder paralelo dos quilombolas à administração oficial e representa uma das muitas inversões sociais e de poder que caracterizam a relação entre os negros e a elite tejuicana em *Xica da Silva*”.<sup>304</sup> Apesar disso, o quilombo também foi representado como “espaço de natureza selvagem, no qual os escravos fujões viviam em meio a animais peçonhentos e sem pudores, ao ponto de assistirem seu líder copulando com Chica, [sugerindo] a violência e a incivilidade como característica desse grupo social. Elementos dessa leitura alimentaram contestações ao diretor, acusado de representar o negro sob o olhar colonizador”.<sup>305</sup>

Além do quilombo, outro signo na liberdade no filme de Cacá Diegues é a alforria, já apresentada no início da película. Quando Xica consegue, desfila pelas ruas de vestido amarelo acompanhadas de 12 mucamas também com vestidos luxuosos ao som de Jorge Ben em uma cena icônica que marcou o filme e virou cartaz da produção. Para Almeida Ferreira, a sequência é “uma importante representação de inversão da ordem social escravocrata, com o elemento negro se sobrepondo à sociedade senhorial”.<sup>306</sup> Apesar disso, esta cena tem seu contraponto na sequência em que Xica é proibida de entrar na igreja por causa da cor de sua pele, mesmo sendo uma mulher livre: a frustração da personagem como crítica “às imposições culturais da sociedade branca sobre a população negra”.<sup>307</sup> Apesar da agência de Xica no filme de Cacá Diegues e da crítica ao racismo, o processo de branqueamento da personagem (ao contrário do filme *Chico Rei*, onde este processo é forçado ao personagem), é intencional e parte de Xica, ainda que retratado de forma irônica e exagerada.<sup>308</sup>

Quando Almeida Ferreira analisa a tomada de início e o final do filme, ele aponta que ambos se passam na mesma igreja. Para ele,

Parece razoável considerar essas sequências para além de planos de transição. Elas funcionam como marcos temporais da narrativa fílmica: demarcam a chegada e a partida de João Fernandes; conseqüentemente, o prestígio e a derrocada de Chica da Silva. É possível, portanto, entender essas inserções como uma crítica à realidade do escravismo que permanecia inalterada, mesmo que alguns escravos tenham conseguido obter sua liberdade e reposicionamento

---

<sup>303</sup> Ibidem, pp. 224-234.

<sup>304</sup> Ibidem, p. 206-207.

<sup>305</sup> Ibidem, p. 209.

<sup>306</sup> Ibidem, p. 214.

<sup>307</sup> Ibidem, p. 216.

<sup>308</sup> Ibidem, p. 200.

social. Delimitado por esse recorte simbólico-temporal, o diretor abordou, no decorrer da sua narrativa, outras nuances da relação escravista naquela sociedade, quase sempre marcadas por ironias, deboche e inversões.<sup>309</sup>

Nesse sentido, é interessante falarmos sobre o desfecho da história de Xica no filme: a personagem que protagonizou uma ascensão social ao longo do filme, termina triste e reclusa, despida de tudo o que conquistou e oprimida pela sociedade. Trata-se do mesmo final cármico de punição que *Escrava Isaura* criou para outra escrava com agência e ambição: Rosa. Nos anos 70, nestas produções, prevalecia então uma ideia de que a revolta e a inversão social mereciam ser elogiadas e incentivadas como expressão do povo brasileiro, mas a sociedade terminava por oprimir este povo em um desfecho trágico.

Podemos dizer que já na década de 1970, em um momento de coexistência entre diferentes interpretações da escravidão no Brasil (vide [Capítulo I](#)), o filme de Cacá Diegues já procurava enaltecer a agência popular, e no caso, a agência das pessoas negras escravizadas no Brasil do século XVIII. Ainda assim, neste momento a historiografia brasileira estava apenas começando a tematizar a questão da agência escrava. Mais do que isso, Rodrigo de Almeida Ferreira aponta que tanto *Xica da Silva* (1976) quanto *Chico Rei* (1985), apesar de se aproximarem da historiografia brasileira sobre a escravidão nos anos 80, utilizaram como principais fontes bibliográficas trabalhos do *segundo momento* historiográfico sobre o tema, voltados ao materialismo histórico e à teoria do “escravocoisa” – tanto é que foi na *fuga* da ideia de “verdade histórica” que Cacá Diegues conseguiu legitimar sua abordagem enaltecedora da agência e subversão escrava.<sup>310</sup>

Isto pode ser um indicativo de que, apesar das inovações historiográficas levarem certo tempo para alcançar a arena pública (excetuando-se casos específicos de intervenção de história pública), certas demandas culturais e sociais que estão no âmago de determinadas inovações historiográficas podem ser as mesmas que também impulsionam produções artísticas, midiáticas e culturais, bem como movimentos sociais que dialogam com elas. No caso, isto acontece em relação às demandas do movimento negro, que se rearticulava no período. É nesse sentido inclusive que este trabalho coloca em diálogo as mudanças historiográficas e as narrativas públicas sobre a escravidão: no coração da década de 1970, no mesmo ano e contexto que deu origem à *Escrava Isaura*, em um período de tensão política e cultural que ansiava por diferentes narrativas sobre personagens socialmente marginalizados na história, Cacá Diegues com seu filme sobre Xica, dialogava ou antecipava uma tendência historiográfica que tomaria corpo a partir dos anos 80, dialogando com os movimentos sociais e perspectivas propositivas quanto ao papel da arte na sociedade.

Júnia Furtado, em balanço feito na última parte de sua biografia histórica, entende que a difusão do mito de Chica, grosso modo, confluíu em duas vertentes opostas: de um lado uma historiografia presa às impressões preconceituosas oitocentistas de Joaquim Felício dos Santos, fonte incontornável na ausência de pesquisa mais profunda sobre a personagem e a época; de outro a reatualização fictícia e

---

<sup>309</sup> Ibidem, p. 203.

<sup>310</sup> Ibidem, p. 197.

descompromissada da literatura, do teatro e do cinema, cujo ápice se condensa no livro do próprio sobrinho-neto de Joaquim Felício, João Felício dos Santos, e o filme cinemanovista de Cacá Diegues onde a feiura e o preconceito dão lugar à sensualidade e ao protagonismo. Cerca de 20 anos depois, a história extrapolaria o âmbito já amplo das memórias, romances e filmes nacionais, indo para o cotidiano das salas de estar brasileiras em 1996. Nas próximas páginas falamos do projeto da Rede Manchete de transformar a história de Xica em novela, para depois analisarmos, a partir da novela, como a escravidão foi tematizada no contexto posterior à redemocratização brasileira nos anos 90.

### **A *Xica da Silva* que a televisão desconhece**

Entre os 20 anos que separaram o filme de Cacá Diegues e a Novela da Rede Manchete sobre *Xica da Silva*, a representação negra na teledramaturgia brasileira sofreu modificações. No livro *A negação do Brasil*, e também em documentário homônimo, Joel Zito Araújo fala sobre estas modificações e sobre obstáculos que elas enfrentaram e ainda enfrentam para que esta representação avance de forma significativa. Segundo o autor, ao longo dos anos 80 as personagens negras foram aos poucos fugindo de estereótipos clássicos dos negros na teledramaturgia, como a *Mammy*, o capataz, o segurança, o jagunço, o capitão-do-mato, a empregada ou a escrava alcoviteira engraçada, e pouco a pouco foram ganhando contornos mais complexos, ainda que em escala muito menor do que a reprodução destes estereótipos. Além disso, as personagens negras continuaram em número muito menor que as brancas, e sempre articuladas em enredos e *plots* que reforçavam o mito da democracia racial, principalmente nas telenovelas, onde tudo acaba em casamento e o final feliz dos personagens negros sempre era casar com brancos, etc. – uma forma de apaziguar as relações complicadas e a discriminação social. Ainda assim, aos poucos, novelas pontuais começavam a extrapolar esses estereótipos, colocando personagens negros bem inseridos socialmente, eventualmente famílias negras inteiras, relacionamentos amorosos que chegaram a causar revolta em parte da população, e, principalmente a partir de *Sinhá Moça*,<sup>311</sup> revoltas de escravos sendo mostradas e colocando os escravizados como agentes significativos na luta pela sua liberdade).<sup>312</sup>

A Rede Manchete, dentro desse contexto, via a Globo crescer empresarialmente em direção a uma hegemonia na televisão brasileira, ao mesmo tempo em que sua teledramaturgia alcançava sucessos na representação de revoluções comportamentais contemporâneas, ainda que pontuais e específicas. Assim, ao longo dos anos 80 e 90, a TV Manchete com uma complicada situação financeira procurou investir em telenovelas

---

<sup>311</sup> Novela de Benedito Ruy Barbosa, com colaboração de Edmara Barbosa, baseada no romance homônimo de Maria Dezonne Pacheco Fernandes e direção de Reynaldo Boury e Jaime Monjardim. Rede Globo, 18h, de 28 de abril a 15 de novembro de 1986. In: <[www.teledramaturgia.com.br](http://www.teledramaturgia.com.br)>.

<sup>312</sup> ARAÚJO, Joel Zito. *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*. São Paulo: SENAC, 2000.

que não competissem com o nicho já consolidado da Globo, que passavam no horário das 22h, eram caracterizadas por erotismo e por temas não abordados pela ênfase na modernidade que a Globo destacava. Com o bordão de "O Brasil que o Brasil desconhece", a emissora investia pesado em retratar o mundo rural e lados de uma história e de uma cultura nacional pouco explorados pela "vênus platinada". Foi neste contexto que surgiu o projeto da adaptação de Xica da Silva: uma novela que retratasse um Brasil ainda desconhecido pela televisão: o Brasil do ouro, da região diamantina de Minas Gerais, onde o contato com a corte era forte mas pouco controlado, e onde no século XVIII, por conta de uma relação amorosa, uma escrava virou rainha de uma das mais proeminentes regiões do país.

A Rede Manchete nasceu da iniciativa de Adolfo Bloch, ucraniano dono da fábrica Joseph Bloch & Filhos e da Revista Manchete. Ao longo dos anos 80 ele decidiu diversificar seus investimentos, e lançou as redes de rádio Manchete FM (São Paulo, Rio de Janeiro, Salvador, Brasília e Recife) e Manchete AM (Rio de Janeiro), ampliando para a televisão em 5 de junho de 1983. Sua linha de programação procurava atender as classes A e B, com maior poder aquisitivo, e seus fortes eram jornalismo, filmes, séries e a programação infantil, além da aquisição dos direitos de transmissão do carnaval do Rio de Janeiro a partir de 1984.<sup>313</sup> Em agosto do mesmo ano, a Rede Manchete iniciou suas produções em teledramaturgia com a minissérie *A Marquesa de Santos*.<sup>314</sup>

Apesar de seu sucesso em algumas ocasiões em competir com a Rede Globo, a Manchete acumulou desde sua estreia um prejuízo de 80 milhões de dólares, com direito a eventuais greves de funcionários, demissões e reformulações da programação, fazendo com que a emissora entrasse nos anos 90 em uma grave crise financeira. Em 9 de junho de 1992, 49% da TV Manchete foi comprada por Hamilton Lucas de Oliveira, dono da IBF, Indústria Brasileira de Formulários, pelo valor de 70 milhões, com direito aos outros 51% da emissora após a quitação.

Ficou estipulado também que caso a dívida da televisão fosse superior a 140 milhões de dólares, seria ressarcido pelo grupo Bloch. Na época do acordo, ele foi informado de que as dívidas estavam estimadas em 110 milhões de dólares, porém "ao entrar na Manchete, Oliveira descobriu que Bloch tinha vendido quase todo o espaço publicitário da emissora por quase um ano. Descobriu também que as dívidas eram muito superiores a 150 milhões de dólares."<sup>315</sup>

Nesta época, apenas o programa *Clodovil Abre o Jogo* tinha índices de audiência de sucesso, então a IBF demitiu 670 funcionários após assumir o controle da emissora. Quando o grupo Bloch não cumpriu a cláusula sobre a dívida da Manchete, o grupo IBS

---

<sup>313</sup> MILANEZ VIEIRA, Renan. Rede Manchete: uma abordagem histórica sobre o período de crise e extinção da emissora. *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste* – Bauru - SP – 03 a 05/07/2013.

<sup>314</sup> Minissérie de Wilson Aguiar Filho, com colaboração de Carlos Heitor Cony, baseada no romance homônimo de Paulo Setúbal e direção de Ary Coslov. Rede Manchete, 21h15, de 21 de agosto a 5 de outubro de 1984. In: <[www.teledramaturgia.com.br](http://www.teledramaturgia.com.br)>.

<sup>315</sup> MILANEZ VIEIRA, Renan. Rede Manchete: uma abordagem histórica sobre o período de crise e extinção da emissora. Op. Cit.

deixou de pagar a última parcela do acordo que quitaria a compra, e em 1993 a IBS devia três meses de salário para seus funcionários, fazendo a rede sair do ar por alguns segundos em três ocasiões como protesto.

No dia 15 de março houve uma invasão de funcionários da Manchete à sede da emissora durante uma assembléia do Sindicato dos Jornalistas e Radialistas de São Paulo. No dia 23 de abril [de 1993], o presidente Itamar Franco cancelou a venda da TV Manchete e devolveu o controle da emissora a Adolpho Bloch. Em resposta à decisão, Hamilton entrou, em maio, com recurso na Justiça contra Adolpho Bloch. Mesmo com situação jurídica indefinida, o controle da Manchete ficou nas mãos dos Bloch. O grupo Bloch reassumiu a TV Manchete com uma proposta de pagar todos os salários que não foram pagos pela IBF em 30 dias. No entanto o pagamento só ocorreu dois meses depois.<sup>316</sup>

Quando o grupo Bloch reassumiu a Manchete, procurou algum fenômeno de audiência que pudesse reestruturar a situação financeira da emissora, e encontrou este fenômeno na animação japonesa *Cavaleiros do Zodíaco*. Foi o sucesso desta atração que possibilitou a recuperação da emissora e a verba para que ela voltasse a investir em teledramaturgia:

O ano de 1994 foi para a Rede Manchete uma época de reestruturação econômica, com o pagamento dos salários atrasados do período da administração IBF. Isso se refletiu na programação da emissora, pois não havia, inicialmente, dinheiro para se investir na cobertura de eventos tradicionais, como a Copa do Mundo, por exemplo. Ainda assim, a Manchete conseguiu transmitir o Carnaval do Rio de Janeiro. Quanto à teledramaturgia, em razão da ausência de recursos, produziu a novela *74.5 Uma onda no ar*<sup>317</sup> em parceria com uma produtora independente. No final de 1994, com a popularidade em alta graças ao fenômeno Cavaleiros do Zodíaco, a emissora dos Bloch consegue levantar verba para a produção própria de novelas. Entretanto, por causa de dívidas com o Banco do Brasil e com o Governo Federal, que em 1995 chegavam a 180 milhões de reais, e também pelo receio da emissora voltar às mãos do grupo IBF, foi criada a produtora Bloch Som e Imagem, empresa do grupo Bloch que respondia pela produção de novelas e pelos estúdios onde eram produzidas. Desse modo, a Bloch Som e Imagem produziu a novela *Tocaia Grande*,<sup>318</sup> baseada no romance de Jorge Amado.<sup>319</sup>

---

<sup>316</sup> Ibidem.

<sup>317</sup> Novela de Chico de Assis, escrita por ele, Eloy Araújo, Rose Calza, Marilú Saldanha e Cláudio Paiva, com argumento de Domingos de Oliveira e direção de Cecil Thiré, José Carlos Pieri e Lucas Bueno. Rede Manchete, 21h30, de 11 de abril a 22 de outubro de 1994. In: <[www.teledramaturgia.com.br](http://www.teledramaturgia.com.br)>.

<sup>318</sup> Novela de Duca Rachid, escrita por ele, Mário Teixeira e Marcos Lazarini com supervisão de Wáter George Durst, caseada no romance homônimo de Jorge Amado e direção de Wálter Avancici, Régis Cardoso, João Camargo, J. Alcântara e Jaques Lagoa. Rede Manchete, 21h30, de 16 de outubro de 1995 a 10 de setembro de 1996. In: <[www.teledramaturgia.com.br](http://www.teledramaturgia.com.br)>.

<sup>319</sup> MILANEZ VIEIRA, Renan. Rede Manchete: uma abordagem histórica sobre o período de crise e extinção da emissora. Op. Cit.



Depois de *Tocaia Grande*, foi a vez de *Xica da Silva* a substituir, com o objetivo de ser o carro-chefe da emissora. A partir de julho de 1996 começaram as chamadas para a novela, que entrou no ar em setembro do mesmo ano. Renan Milanez Vieira atribui a falência da Rede Manchete nos anos 90 ao modelo de administração da família Bloch em meio à crise financeira, concentrando todos os investimentos da emissora em uma atração. “Essa atração, caso fosse comercialmente bem-sucedida, garantia o resto da programação, ou seja, seria como uma espécie de sustentáculo para toda a programação. Caso os resultados ficassem aquém das expectativas, a rede não somente perderia esses investimentos, mas ficava sem capital para manter a programação e a rede como um todo”.<sup>320</sup> Este era justamente o caso de *Xica da Silva* (1996), que ao entrar depois de *Tocaia Grande* (1995) procurava substituir o sucesso de *Cavaleiros do Zodíaco*, que não era mais tão forte quanto em 1994, e tinha a promessa de ser a sucessora de *Pantanal* (1990).<sup>321</sup> Logo que estreou em setembro, a novela já mostrava um grande sucesso, e “alcançou média de 17 pontos no ibope”.<sup>322</sup>

Para este projeto, com a responsabilidade de escrever a única telenovela da emissora, Walcyr Carrasco foi procurado, na época contratado pelo SBT como consultor de teledramaturgia. Carrasco conta que apesar de satisfeito com seu cargo na emissora de Silvio Santos, sentia falta de escrever novelas, então escreveu *Xica da Silva* em segredo, sob o pseudônimo de Adamo Angel (uma brincadeira com seu sobrenome “Carrasco”). O misterioso Adamo seria um historiador formado pela USP e escritor esotérico com especialização em roteiro nos Estados Unidos (pontos biográficos semelhantes ao verdadeiro Walcyr Carrasco, que cursara metade do curso de graduação em história). Apenas no final da novela, depois de *Xica da Silva* ser um sucesso, o SBT descobriria a identidade secreta de Adamo Angel, fazendo com que a Manchete e Carrasco admitissem. Depois de *Xica da Silva*, contudo, Carrasco foi promovido pelo SBT, escrevendo a novela *Fascinação* (1998)<sup>323</sup> e depois foi contratado pela Globo, onde continua até hoje.<sup>324</sup>

---

<sup>320</sup> Ibidem.

<sup>321</sup> Novela de Benedito Ruy Barbosa, com direção de Carlos Magalhães, Roberto Naar, Marcelo de Barreto e direção geral de Jayme Monjardim. Rede Manchete, 21h30, de 27 de março a 10 de dezembro de 1990. In: <[www.teledramaturgia.com.br](http://www.teledramaturgia.com.br)>.

<sup>322</sup> MILANEZ VIEIRA, Renan. *Rede Manchete: um estudo de caso*. Op. Cit., p. 24.

<sup>323</sup> Novela de Walcyr Carrasco com colaboração de Eclia Pedroso, texto de José Geraldo Petean e direção de Antonino Seabra, Jacques Lagoa e direção geral de Henrique Martins. SBT, 21h20 / 20h30, de 25 de maio a 6 de novembro de 1998. In: <[www.teledramaturgia.com.br](http://www.teledramaturgia.com.br)>.

<sup>324</sup> CASTRO, Thell de. “Em 1996, autor da Globo enganou Silvio Santos e escreveu novela para Manchete”. *Notícias da TV – Memória da TV*, 24/01/2016. Disponível em: <<http://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/televisao/em-1996-autor-da-globo-enganou-silvio-santos-e-escreveu-novela-para-manchete-10293>>. Acesso: 29/07/2017.





Walter Avancini, que vai dirigir a novela 'Xica da Silva', que entrará no lugar de 'Tocaia Grande'

## Manchete contrata esotérico para escrever "Xica da Silva"

Adamo Angel será autor da novela, que substitui 'Tocaia Grande'

ELVIS CESAR BONASSA  
da Reportagem Local

A TV Manchete contratou o esotérico Adamo Angel para escrever a novela "Xica da Silva", que substitui "Tocaia Grande".

Xica da Silva foi uma escrava que viveu no século 18, em Diamantina (MG). Apaixonado por ela, seu senhor, um fidalgo português, a transforma em dama.

Angel é um escritor esotérico —lança brevemente o romance "Meditando com as Fadas"—, com formação pela USP e especialização em roteiro nos EUA.

"Adamo Angel é historiador, especializado na época de Xica da Silva. Ele tinha uma pré-sinopse de novela e estava procurando uma produtora independente. Mas quando o texto chegou às nossas mãos, resolvemos contratá-lo", disse o diretor Walter Avancini, em entrevista por telefone à Folha.

Angel não quer dar entrevistas. "Ele é muito reservado, não quer aparecer", diz o diretor.

Para o papel de Xica da Silva, a Manchete está em busca de uma jovem negra. Avancini disse que um produtor da emissora vai

percorrer o Brasil todo procurando alguém para o papel.

Fazer "Xica da Silva" foi possível, segundo Avancini, pelos bons resultados de audiência obtidos por "Tocaia Grande".

A ideia inicial da Manchete era fazer "Parxão", baseada em três romances de Machado de Assis. "Seria um projeto mais barato", diz Avancini.

"Xica da Silva" terá 130 capítulos, com orçamento previsto para R\$7 milhões.

Recorte de matéria anunciando o misterioso autor da nova novela da TV Manchete. *Folha de São Paulo*, 04/06/1996, Ilustrada, página 4. Disponível em: <<http://acervo.folha.uol.com.br/>>. Acesso em: 29/07/2017.

Para sua protagonista, Walter Avancini escolheu a jovem atriz Taís Araújo, de 17 anos, que já havia trabalhado com o diretor em *Tocaia Grande*. Com esta oportunidade, Taís Araújo se tornava a primeira protagonista negra de uma telenovela brasileira. Falaremos disso mais adiante no capítulo. No dia 17 de setembro de 1996, às 21h30, estreava a novela na Rede Manchete, que devido ao sucesso, seria esticada algumas vezes alcançando o dia 11 de agosto de 1997, contabilizando ao todo 231 capítulos. A novela, além de escrita por Walcyr Carrasco/Adamo Angel, também contou com a colaboração de José de Carvalho, e com a direção de Wálter Avancini, Jacques Lagoa, João Camargo, J. Alcântara e Lizâneas Azevedo. Além disso, em seus créditos a novela cita como sua

principal referência o romance de Agripa Vasconcelos, o que foi desmentido por Walcyr Carrasco: o autor disse que, apesar de constar nas referências, ele já conhecia o básico da história de Xica da Silva e escreveu o enredo da novela de maneira muito mais criativa e intuitiva do que planejada ou adaptada.<sup>325</sup> Sua trilha sonora original foi composta e produzida por Marcus Viana, e lançada pela produtora *Bloch Som e Imagem* em 1996 (outra versão da trilha foi lançada pela produtora de Marcus Viana *Sonhos e sons* em 2005, ocasião da reprise da novela pelo SBT).<sup>326</sup>

A historiadora Junia Furtado, em seu balanço sobre “a difusão do mito” de Chica da Silva, teceu um comentário sobre a novela da Manchete:

Por fim, mais recentemente, o mito de Chica se popularizou e se massificou com a versão para televisão em novela realizada pela Rede Manchete em 1997. O custo da democratização do mito foi sua total perversão. Os limites do erótico e do mau gosto foram ultrapassados, sem nenhum compromisso com a realidade do século XVIII, que tem sido revelada na sua multiplicidade e complexidade pela pesquisa histórica. O enredo confuso, adaptado às ondulações dos índices de audiência, incorporou desde a italiana Ciccolina, ícone pornô contemporâneo, até o transporte do drama renascentista de Romeu e Julieta para as serras das Gerais, com direito a venenos, intrigas e mortos-vivos. As graves distorções históricas desvirtuaram uma das grandes habilidades, se não o objetivo, dos programas televisivos – ensinar o grande público e ao mesmo tempo proporcionar diversão.<sup>327</sup>

Apesar da crítica de Furtado, fundamentada em sua preocupação de entender como as formas midiáticas e despreocupadas com ideias de verdade histórica afastaram a imagem de Chica da Silva da mulher que figura sua pesquisa histórica e biográfica, nossa preocupação neste trabalho é entender que narrativas sobre o passado estas formas midiáticas e despreocupadas com a verdade histórica criam: narrativas estas que circulam no âmbito público e que correspondem a usos públicos do passado. Nossa escolha de analisar a *Xica da Silva* da Manchete se justifica desta forma, pois a novela se tornou um grande sucesso de audiência, conseguindo colocar a emissora em segundo lugar no Ibope, e chegando a ser eleita a 25ª melhor novela de todos os tempos.<sup>328</sup>

Em 2005 *Xica da Silva* foi reprisada pelo SBT, com algumas cenas e capítulos suprimidos e mudanças no tema de abertura da novela: a música “Xica Rainha”, de Patrícia Amaral, Marcus Viana e Transfônica Orkestra, sendo substituída pela famosa

---

<sup>325</sup> GHASPAR, Emerson. “Entrevista Walcyr Carrasco: 20 Anos de Xica Da Silva”. *Portal O Planeta TV*, 17/09/2016. Disponível em: <<http://oplanetatv.clickgratis.com.br/colunas/entrevistas/entrevista-walcyr-carrasco-20-anos-de-xica-da-silva.html>>. Acesso: 29/07/2017.

<sup>326</sup> *Xica da Silva* (1996) – Teledramaturgia brasileira. Disponível em: <<http://www.teledramaturgia.com.br/xica-da-silva/>>. Acesso: 29/07/2017.

<sup>327</sup> MILANEZ VIEIRA, Renan. Rede Manchete: uma abordagem histórica sobre o período de crise e extinção da emissora. Op. Cit.

<sup>328</sup> “‘XICA da Silva’, de Walcyr Carrasco (sob o pseudônimo Adamo Angel), fica no vigésimo quinto lugar na lista das melhores novelas de todos os tempos...”. *Pure People*. Disponível em: <[http://www.purepeople.com.br/midia/-xica-da-silva-de-walcyr-carrasco\\_m886159](http://www.purepeople.com.br/midia/-xica-da-silva-de-walcyr-carrasco_m886159)>. Acesso: 29/07/2017.

*Xica da Silva* de Jorge Ben Jor. Sua reprise também teve bons índices de audiência, e foi a ocasião que o autor desta dissertação viu a novela pela primeira vez na sua adolescência. As fontes imagéticas de utilizadas para a pesquisa e mencionadas nas próximas páginas são todas desta reprise, recolhidas de vídeos disponibilizados na internet, pelas plataformas de hospedagem de vídeo *YouTube* e *Dailymotion*. De forma parecida com a novela *Escrava Isaura* analisada no capítulo anterior, esta pesquisa retirou a novela de seu lugar social de produção e exibição: a presença no cotidiano do telespectador brasileiro, transmitida quase diariamente em uma época em que a grande maioria da população possuía um aparelho de televisão com poucas opções de programação se compararmos com as diversas opções das décadas posteriores a partir da TV a cabo e do *streaming*. Diferentemente, a novela foi assistida em maratona, capítulo atrás de capítulo, e desta primeira olhada, alguns pontos e cenas específicas foram escolhidos para serem citados e comentados. As páginas que seguem procuram analisar estas cenas em diálogo com a produção anterior sobre a vida de Chica da Silva e com as grades de leituras sugeridas nos capítulos I e II, atentando para a representação do Brasil escravista, da agência escrava e dos usos do passado na novela.

## Resumo do enredo



Vídeo 15: Xica toma banho no riacho

Na cena de apresentação da protagonista, ela dança enquanto se banha embaixo de uma cachoeira, até que ela enxerga flores, e resolve ir até elas. Nisso, dois dragões a descobrem, então se despem com intenção de estuprá-la. Eles entram na água, mergulham para apanhá-la de surpresa e a cercam. Então ela os provoca enquanto se dirige para a margem, com intenção de escapar. Saindo da água os dois a agarram dizendo: “minha dengosa, vamo brincar de fazer neguinho, vamo!”

Ela, apesar de desconfortável, responde: “vamo. Vamo sim. Quem vem primeiro? Vassuncê ou vassuncê?”. Um diz que tem preferência por ser o oficial, mas ela diz que prefere o outro, fazendo com que os dois comecem a brigar. Então ela sai dançando, rouba as roupas dos dragões e se mistura em uma procissão.<sup>329</sup>

A novela já começa apresentando sua protagonista como inteligente e sedutora. Xica (Taís Araújo) que enganou os dragões que tentaram possuí-la, é escrava do Comendador Felisberto Caldeira D’Abrantes (Reinaldo Gonzaga), o encarregado da administração das minas de diamante no Arraial do Tijuco, do repasse dos diamantes para a Coroa portuguesa, e responsável pela punição de traficantes. Depois de usar e abusar de Xica, Felisberto decide vendê-la junto com sua mãe Maria (Zezé Motta) a Jacobino (Altair Lima). Maria, ao descobrir a intenção de Felisberto, procura impedir a venda revelando a Xica que ela é filha do Comendador. Xica então pede ao pai para que ele não a venda, mas Felisberto retruca: “Atrevida! Como ousa se comparar a minhas filhas? ‘Vosmicê’ não passa de uma escrava suja, com alma de cachorro e sangue de macaco!”.

Xica então se une a Quiloa (Maurício Gonçalves), que sugere que ambos roubem a arca de diamantes que Felisberto devia entregar para a Coroa portuguesa. Com a ajuda do cozinheiro Mandinga (Edson Montenegro), que coloca na comida ingredientes que fazem todos na casa dormirem, Xica e Quiloa roubam a arca e a escondem enterrada, para no futuro comprarem suas cartas de alforria. Quando o comandante do regimento chega para buscar os diamantes de Felisberto, o Comendador descobre que foi roubado. Escravos são presos e torturados a fim de que se descubra quem roubou os diamantes e Quiloa, mesmo torturado, não admite o furto. Depois, quase à beira da morte, ele consegue fugir para o quilombo de Serafina (Leci Brandão), enquanto Xica, depois de torturada, não tem condições de escapar. Emerenciana (Khristel Byancco), mulher de Felisberto, prevendo a punição da família, diz para sua filha Clara (Adriane Galisteu) fugir para o Rio de Janeiro, mas ela é descoberta por Jacobino e estuprada por ele e por dragões. O Capitão-Mor Gonçalo (Eduardo Dussek) decide então punir a família do Comendador Felisberto. Das Dores (Carla Regina), filha de Gonçalo, que estava prometida ao filho do Comendador Martim (Murilo Rosa), diz que iria para um convento se a família de Martim fosse punida, mas mesmo assim Felisberto e sua família são condenados por crime lesa-majestade e perdem todos os seus bens, incluindo os escravos, que vão a leilão. Martim e sua irmã Paulina (Maria Clara Mattos) vão morar na pensão de Dona Benvinda (Miriam Pires), que entende de bruxaria. Esta última criou sozinha seu neto, o homossexual José Maria (Guilherme Piva), prometido para a costureira Elvira (Giovanna Antonelli), também moradora da pensão.

Xica e sua mãe Maria são compradas pelo Sargento-Mor Thomaz Cabral (Carlos Alberto), que logo de início estupra Xica, tirando à força sua virgindade. Na casa de Cabral elas também conhecem sua segunda esposa, Micaela (Teresa Sequerra), e seus filhos: Luís Felipe (Fernando Eiras), Santiago (Charles Muller), Xavier (Matheus

---

<sup>329</sup> Cena do primeiro capítulo: minuto 16:20. Link direto: <[https://youtu.be/L4\\_SiBPVDt8?t=16m20s](https://youtu.be/L4_SiBPVDt8?t=16m20s)>. Acesso: 18/06/2017. Também disponível em: <<http://dificilcomooque.wixsite.com/inicio/videos>>.

Petinatti) e a vilã Violante (Drica Moraes). Em meio às tramas paralelas dos planos de vingança de Martim, que procurava refazer a vida depois do declínio de sua família, de seu romance com Das Dores e das desventuras trágicas de Clara, Xica, que sofria na casa do Sargento Cabral, pede a Mandinga que combine um encontro com Quiloa meses depois, e ambos iniciam um romance, combinando de fugir para a África. Neste momento chega ao arraial o novo contratador de diamantes João Fernandes (Victor Wagner). Antes de colocar o plano de fuga em prática, Xica consulta os búzios com Mandinga, que revela: “Os orixás dizem que vassuncê nasceu para ser rainha. Fique no Tijuco para se transformar na mulher mais importante da região”. Assim, Xica decide ficar, lidando como pode com os assédios de Cabral.

O novo contratador de diamantes João Fernandes era rico, bonito e viúvo. Quando chega é apresentado à filha do Sargento Cabral, Violante, e se interessa por ela, ao mesmo tempo em que ela começa a sonhar com ele. Ambos firmam compromisso, e é na festa de noivado que Xica se descuida e cai no colo do contratador, que se apaixona por ela. João Fernandes pede para comprar Xica de Cabral, que a vende por não querer desagradar o novo contratador. Percebendo o interesse de João Fernandes, Xica se torna esquiva e não cede aos avanços do contratador, o deixando mais e mais apaixonado. Quando ambos se envolvem amorosamente, Xica ganha sua alforria, e o romance se torna forte o suficiente para que João Fernandes desfizesse seu compromisso com Violante e assumisse sua relação com Xica em público, o que enfurece Violante. Xica então entra no mundo dos livres e passa a se comportar como uma senhora da elite tejudana. Em uma cena famosa, ela desfila com roupas finas pelas ruas, causando a revolta da população e de Violante, que manda uma escrava jogar urina em Xica, dando início ao subsequente apedrejamento:



Vídeo 16: Violante manda jogarem urina em Xica

Na cena Xica desfila feliz com roupas de luxo e peruca em uma liteira, se apresentando para a sociedade, atizando comentários baixinhos dos membros da elite que a assistem. Então Violante, que já tratava



Xica mal quando era sua sinhá e que não suportou ser preterida pelo contratador em relação a ela, manda uma escrava buscar um urinol e jogar em Xica quando ela passasse pela sua janela. A atitude de Violante faz o povo começar a rir e jogar coisas em Xica, que é consolada pelo contratador ao voltar para casa.<sup>330</sup>

Com o desejo de ser aceita na sociedade do Tijuco, Xica trata seus escravos de forma humilhante, causando revolta na sua mãe Maria, que foge para o quilombo de Serafina, onde Quiloa liderava uma revolta contra os senhores de escravos, procurando resistir à opressão. Quando Xica vai ao quilombo para se desculpar com sua mãe Maria, ela é apedrejada pelos outros quilombolas, e apenas sua mãe, Quiloa e Mandinga impedem que ela seja morta. A partir de então ela tenta se impor no mundo dos livres, e pune com castigos violentos qualquer um que a humilhe, não lhe trate com respeito, ou ameace seu relacionamento com João Fernandes. Xica se cerca de luxos cada vez maiores, chegando à famosa construção de um rio, que João Fernandes batiza de Mar de Xica, e à compra de um navio. Em meio a isto tudo, as tramas paralelas continuam tematizando o difícil romance de Das Dores e Martim e as dificuldades que José Maria encontra em ser aceito por ser homossexual, a paixão que Elvira passou a sentir por ele e o fato de Xica o ter presenteado com um escravo chamado Paulo (Déo Garcez), dentre outras histórias.

Violante consegue armar contra Xica, colocando um escravo em sua cama para fazer com que João Fernandes acreditasse estar sendo traído. Quando ele vê a cena, expulsa Xica de casa, e começa a se envolver com outras mulheres, enquanto Xica se despede de sua vida de luxo e volta a ficar pobre e sofrer preconceito. O Arraial é atingido pela peste, e João Fernandes é contaminado, o que fazem todos se afastarem. Mas eventualmente ele e Xica acabam fazendo as pazes. A partir daí Xica volta a se vingar dos seus algozes: invade a igreja durante um casamento, local proibido para negros. O Sargento Cabral descobre que sua esposa Micaela estava tendo um caso com seu filho Luiz Felipe, entra em uma briga e acaba falecendo com um golpe. Em seu enterro, Xica troca seu corpo por uma ossada de boi. Xica chega a envenenar os rios para que a população venha a ela pedir água descontaminada. Quando Violante se recusa, acaba tomando um porre, e se humilha, fazendo com que todos achem que está louca. A vilã então pede à Corte a presença de um inquisidor no Arraial, e chega Frei Expedito (Dalton Vigh), investigando suspeitas de bruxaria: as tentativas de incriminar Xica acabam apenas com a morte de Fausta (Lu Grimaldi) e Benvinda. A partir deste momento a trama investe em muitos casos de bruxaria, como transferência da alma de Benvinda a uma cabra e o vampirismo de Clara, por exemplo.

Com a morte do Capitão-Mor, uma série de suspeitas são levantadas, e Violante acaba descobrindo que Maria intermediava armas com o Capitão-Mor Gonçalo em troca de diamantes, e quando o Capitão-Mor descumpriu o acordo, ela o matou. Depois da descoberta, Maria é condenada e esquartejada em praça pública, sem que Xica conseguisse fazer nada para salvar sua própria mãe. Em seguida, Violante acaba implantando na casa de Xica um vaso que representava o demônio. Enquanto isso, João

---

<sup>330</sup> Cena do capítulo 19: início. Link direto: <<https://youtu.be/Zjqk8V09EyA>>. Acesso: 30/07/2017. Também disponível em: <<http://difilcomooque.wixsite.com/inicio/videos>>.

Fernandes vinha sendo repreendido e perdendo seu poder junto à Coroa, sendo chamado de volta à Portugal. Sem a ajuda de João Fernandes, Xica é presa acusada de bruxaria. A situação só é resolvida com a proposta de Violante: ela promete retirar a acusação sobre Xica desde que João Fernandes se casasse com a vilã e ambos voltassem juntos para Lisboa. Assim, João Fernandes aceita, Xica é libertada, suas escravas são acusadas em seu lugar, e João Fernandes se despede de Xica indo para Portugal. No entanto, depois da noite de núpcias, João Fernandes abandona Violante e volta para o Brasil para ver Xica e a filha que nascera. Violante acaba abandonada sozinha em seu castelo, à beira da loucura. Ao final da novela, João Fernandes e Xica se despedem, e 20 anos depois, o padre Bartolomeu (Ademir Zanyor), primeiro filho de Xica e João Fernandes, volta ao arraial para celebrar o casamento da irmã Joana (agora interpretada por Taís Araújo). No Tijuco, Bartolomeu conhece a feliz e numerosa família de Zé Maria, Elvira e Paulo, além de conhecer, depois de adulto, sua mãe Xica (agora Zezé Motta), em um autêntico final feliz de novela.

### **Xica Escrava, Xica Rainha**

A abertura original da novela feita pela Manchete (1996-1997), citada na [Introdução](#) deste trabalho, condensa muitos dos elementos que serão analisados nas próximas páginas, elementos já traduzidos na própria música da abertura “Xica Rainha”, de Marcus Viana, Patrícia Amaral e Transfônica Orkestra: começando com o som de sinos de igreja e um canto gregoriano, a orquestra subitamente muda para um arranjo de inspiração monárquica, enquanto a intérprete entoa de forma lírica a seguinte letra:

Glória, glória rainha  
Glória Xica da Silva  
  
Sou Xica, sou Xica da Silva  
Sou Xica escrava, Sou Xica Rainha  
  
Sou, sou anjo barroco (barroco?)  
  
Sou, santa do pau oco (do pau oco?)  
Do céu das gerais a mais linda estrela  
Do Tijuco a princesa  
Me chame de alteza!  
  
Anjo, diabo e mulher  
Negro diamante  
Sou Xica da Silva  
  
Mas pro meu senhor amado  
Meu amor é ouro no cascalho  
  
Anjo, diabo e mulher  
Negro diamante

Nesta letra estão condensadas as principais características da personalidade ambivalente de Xica na memória histórica e popular, características que a novela acaba mesclando e confundindo em partes diferentes de sua trama. Esta confusão faz sentido se lembramos que a telenovela é um produto de protointeração e entretenimento, sujeita à flutuação dos índices de audiência e objetivos artísticos e políticos de seus produtores, mas para além disso, esta confusão traça um panorama das diferentes “Xicas” que circulam na memória popular, nas representações artísticas, nos romances e nos livros de história, e exprime expectativas que escritores, artistas e espectadores criam em relação à personagem: a Xica da Manchete, apesar de diferente de muitas outras, foi definida por produtores e músicos como “escrava”, “rainha”, “anjo”, “diabo”, “mulher”, “negra”. A referência ao “barroco” e ao “pau-oco” remetem ao contexto do ciclo do ouro da sociedade diamantina no Brasil colonial, combinando com uma mescla de bondade e maquiavelismo da protagonista. Em meio a esta canção, tais representações são reforçadas pela sequência da abertura que trazia a atriz Taís Araújo no lugar da Nossa Senhora da Conceição na igreja São Francisco de Assis, em Ouro Preto/MG, sendo despida por anjos enquanto sorri maliciosamente.

A mescla de erudição, religião e sexualidade na música, na letra e nas imagens refletem a ênfase da narrativa na ascensão social de Xica ao ocupar lugar de destaque na sociedade colonial de Minas Gerais, e nas contradições que esta ascensão acarreta – contradições que Xica tanto protagoniza quanto enfrenta. Nesse sentido, contrário de *Escrava Isaura* criou uma protagonista unilateral, a Manchete procurou explorar ao máximo as ambiguidades da memória de Chica da Silva na construção de sua protagonista. Como veremos, no seu resultado, a Xica da Manchete acabou adquirindo uma personalidade própria que vai além desta confusão de imagens, e veremos isto mais de perto em algumas polêmicas. Contudo, ficam resumidos nesta canção os objetivos dos autores e produtores, e é desta música que pegamos emprestado o título desta seção: “Xica Escrava, Xica Rainha”.

---

<sup>331</sup> Bloch Som e Imagem. *Xica Rainha*. Composição: Marcus Viana, Patrícia Amaral e Transfônica Orkestra. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/xica-da-silva-novela/973896/>>. Acesso: 29/17/2017.





Taís Araújo vestida como Nossa Senhora da Conceição para a abertura original de *Xica da Silva* na TV Manchete em 1996.<sup>332</sup>

Talvez a principal inovação – e mérito – da novela da Manchete tenha sido, apenas em 1996, ter criado pela primeira vez na teledramaturgia brasileira uma protagonista negra. A escolha de Taís Araújo, na época com 17 anos, segundo os autores, foi também uma escolha política, que enfrentou resistência. Walcyr Carrasco comenta em entrevista: “eu e o falecido diretor Walter Avancini lutamos muito para que a protagonista fosse uma negra. Havia na direção da emissora um grupo de pessoas que queria colocar uma branca que tomasse muito sol e fizesse o papel. Não aceitamos. *Xica da Silva* é um símbolo da luta dos negros. Jamais poderia ser uma branca”.<sup>333</sup> No entanto, é importante contextualizar esta fala de Carrasco: ele cita este caso como uma tentativa de se defender das acusações de racismo por escrever uma cena de *blackface* na novela *Êta Mundo Bom* (2016),<sup>334</sup> onde o personagem de Marco Nanini se pintava de preto para pedir esmola. Nesse sentido, é importante atentarmos tanto para a escolha política de uma atriz negra como intérprete de *Xica* (algo que parece óbvio depois do sucesso da novela e da atriz, mas infelizmente em um contexto de racismo estrutural chegou a sofrer resistência), como também para o uso político desta escolha posterior à novela.

---

<sup>332</sup> WANDERLEI, Lilian. “A abertura de *Xica da Silva* é uma obra de arte. *AMIGA*, s/i. Disponível em: <<http://revistaamiga-novelas.blogspot.com.br>>. Acesso: 29/07/2017.

<sup>333</sup> NUNES, Janaína. “Queriam que *Xica da Silva* fosse uma branca que tomasse sol’, diz autor”. Colaboração para o UOL: *TV e Famosos*. 15/03/2016. Disponível em: <<https://tvefamosos.uol.com.br/noticias/redacao/2016/03/15/queriam-que-xica-da-silva-fose-uma-branca-que-tomasse-sol-diz-autor.htm?cmpid=copiaecola>>. Acesso: 29/07/2017.

<sup>334</sup> Novela de Walcyr Carrasco, escrita por ele e Maria Elisa Berredo, com colaboração de Daniel Berlinsky, Marcio Haiduk, Claudia Tajés, Nelson Nardotti e Vinicius Vianna. Direção de Ana Paula Guimarães, Marcelo Zambelli e Diego Morais, com direção geral de Jorge Fernando. Rede Globo, 18h, de 18 de janeiro a 27 de agosto de 2016. In: <[www.teledramaturgia.com.br](http://www.teledramaturgia.com.br)>.

Já a atriz Taís Araújo, que em sua carreira protagonizou uma série de pioneirismos deste tipo: primeira protagonista negra de uma novela no Brasil em *Xica da Silva* (1996), primeira protagonista negra na Rede Globo em *Da Cor do Pecado* (2004),<sup>335</sup> primeira protagonista negra de uma novela das 21h, em um papel que poderia ser para qualquer atriz, e uma Helena de Manoel Carlos, em *Viver a vida* (2010);<sup>336</sup> em diversas entrevistas reconheceu a importância destes marcos ao mesmo tempo que lamentou a necessidade deles: “[acredito que seja] sorte, acompanhada de muito empenho. Ao mesmo tempo, dispensaria todos esses títulos que também mostram o preconceito e o atraso existentes no meu país”.<sup>337</sup> Além de comentar diversos casos de racismo que sofreu em seu trabalho, como, por exemplo, quando, também com Walter Avancini, ela passou em um teste para a novela *Tocaia Grande* (1995), mas antes de começarem as gravações o diretor a trocou de papel pois “era uma personagem importante”, não podia ser negra.<sup>338</sup> Nesse sentido, podemos identificar uma diferença quanto ao uso político desta conquista: enquanto escritores comemoram e valorizam terem a primeira protagonista negra em uma novela, Taís Araújo lamenta isto ser motivo de comemoração. Podemos assim identificar um contexto onde na década de 1990 a representatividade negra na teledramaturgia brasileira ainda era pontual e marcada por estereótipos.

---

<sup>335</sup> Novela de João Emanuel Carneiro, escrita por Ângela Carneiro, Vicent Villari e Vinicius Vianna, com direção de Maria de Médicis e Paulo Silvestrini, e direção geral de Deise Saraceni e Luiz Henrique Rios. Rede Globo, 19h, de 26 de janeiro a 28 de agosto de 2004. In: <[www.teledramaturgia.com.br](http://www.teledramaturgia.com.br)>.

<sup>336</sup> Novela de Manoel Carlos com colaboração de Ângela Chaves, Claudia Lage, Juliana Peres e Maria Carolina. Direção de , Teresa Lampreia, Frederico Mayrink, Luciano Sabino, Leonardo Nogueira, Adriano Mello e Maria José Rodrigues e direção geral de Jayme Monjardim e Fabricio Mamberti. Rede Globo, 21h, de 14 de setembro de 2009 a 14 de maio de 2010. In: <[www.teledramaturgia.com.br](http://www.teledramaturgia.com.br)>.

<sup>337</sup> ARAÚJO, Taís. “Entrevista: Taís Araújo, a primeira protagonista negra da TV: ‘Esse título mostra o preconceito do meu país’”. *ÉPOCA*, s/i. Disponível em: <[http://mundotaisaraujoentrevista.blogspot.com.br/2012/08/tais-araujo-primeira-protagonista-negra\\_25.html](http://mundotaisaraujoentrevista.blogspot.com.br/2012/08/tais-araujo-primeira-protagonista-negra_25.html)>. Acesso: 29/07/2017.

<sup>338</sup> ARAÚJO, Taís. “Entrevista: ‘É uma besteira, não é para comemorar’, diz Taís Araújo sobre ser a primeira protagonista negra de uma novela das 21h”. *CONTIGO*, s/i. Disponível em: <<http://mundotaisaraujoentrevista.blogspot.com.br/2012/10/e-uma-besteira-nao-e-para-comemorar-diz.html>>. Acesso: 29/07/2017.



Publicação de Walcyr Carrasco na rede social *Instagram*.

Esta discrepância se manifesta na construção da personagem Xica na novela. Em toda a trama, a Xica da Manchete procurou incorporar elementos das Chicas anteriores: ela era ambiciosa, dada ao comando, inteligente, maliciosa e sensual: através de todas as armas que tivesse disposição procurava uma vida melhor e resistir à violência e à opressão de ser tratada como uma mercadoria. Nesse sentido, ao contrário de Isaura, no início da história Xica é uma escrava com agência: ao mesmo tempo que sofre com as mazelas da escravidão, com o repúdio do próprio pai, com os desmandos da elite e com o estupro cometido pelo seu senhor, ela também sonha com uma vida melhor, com luxos e riqueza e também com a fuga, com o mar... O benefício de sonhar com a liberdade que na novela da década de 1970 era privilégio branco, é protagonizado por Xica. Ao mesmo tempo ela também age: trama, rouba diamantes, manda recados, e se apaixona por Quiloa, em igual condição. No entanto, apesar da agência de Xica, ela se constrói através da manipulação de estereótipos: Xica também tem um quê de “alcoviteira” e “desaforada”, estereótipos muito utilizados em telenovelas brasileiras para representar mulheres negras. O mais polêmico e emblemático estereótipo em questão aqui é o da hipersexualização da mulher negra, que a própria abertura mencionada anteriormente mostra: apesar de estar em uma igreja na condição de santa (recurso utilizado ironicamente pela novela, que em determinada cena mostra Xica sendo repudiada na igreja, que não permitia a entrada de negros), ela está sendo despida sensualmente pelos anjos barrocos, enquanto dá um sorriso malicioso.

Disputas pela imagem de Xica na novela ficam mais evidentes ainda quanto à questão da nudez da atriz Taís Araújo. A atriz comentou em entrevista que na época se sentia sobrecarregada pela expectativa de sua nudez na novela:

Faltava maturidade. Tem fotos [promocionais] minhas como Xica da Silva com 17 anos tapando o peito. Eu não entrei por um nicho sem volta porque Deus não quis. Meus pais não tinham a menor referência, achavam que isso fazia parte da carreira. Fico pensando como minha mãe, sempre tão dura, deixou. Seria diferente se eu quisesse estar lá tapando os peitos, mas não era uma vontade minha. A primeira vez que me vi numa cena de Xica da Silva eu caí aos prantos. (...) Tinha contagem regressiva tipo: “Faltam não sei quantos dias para ela fazer 18 e tirar a roupa”. Isso me batia duro porque eu pensava: “Só querem me ver pelada? Será que o trabalho que eu estou fazendo não tem valor? Será que tirar a roupa é um valor?”. Hoje se me falarem para tirar a roupa e eu achar que tenho que tirar, tiro sem o menor problema, mas é completamente diferente.<sup>339</sup>

A atriz no início da novela tinha 17 anos, e quando fez 18 anos sua maioridade foi “comemorada” pela produção da novela em uma cena de nudez se banhando em um rio enquanto era observada pelo contratador João Fernandes. Era uma tentativa de elevar o Ibope da novela e da emissora, explorando um lado de Xica da Silva que os produtores estavam ansiosos por explorar: o da sensualidade. Contudo, a novela, que até aquele momento vinha ganhando bons pontos no Ibope em uma trama que vinha mostrando principalmente agência escrava, desmandos e perigos da vida do Brasil colonial, problemas sociais, culturais e comportamentais, e intrigas de uma elite católica, militarizada e hipócrita, ao se voltar ao erotismo – característico das produções da Manchete – com a nudez da protagonista, acabou não agradando tanto ao público:

A tão esperada nudez da atriz Taís Araújo, protagonista da novela “Xica da Silva”, não conseguiu levantar a audiência da Rede Manchete de Televisão. Quinta-feira à noite, foram exibidas cenas em que a atriz, que completou 18 anos no último dia 25, aparece nua pela primeira vez. A novela começou às 21h31 com 5 pontos (cerca de 400 mil telespectadores na Grande SP), segundo levantamento preliminar, feito minuto a minuto pelo Ibope. Às 21h50, a novela atingiu o pico de 10 pontos (800 mil telespectadores), contra 38 pontos (3 milhões) da Globo, que exibia o jogo entre Grêmio e Palmeiras. Às 22h14, quando começou a sequência -um flashback em que o contratador João Fernandes lembrava o dia em que conheceu a então escrava Xica-, a Manchete tinha 8 pontos (640 mil). Às 22h16, quando Xica entrou na água, o Ibope tinha caído para 7 pontos (560 mil), mas voltou à casa dos 8 no minuto seguinte - enquanto a Globo continuava nos 38. Nesse momento, Xica já estava totalmente despida, banhando-se, balançando os seios e empinando o traseiro, ao som (na trilha sonora) de um canto de candomblé.

A cena da nudez de Xica empatou no Ibope com a novela ‘Razão de Viver’. Na média, a produção do SBT teve maior audiência, com picos de 10 e 11 pontos. As imagens foram gravadas em uma cachoeira, em Diamantina (MG), em agosto, quando Taís tinha 17 anos. Fica evidente quando se vê que os cabelos da atriz, na cena, estão mais curtos do que hoje. Segundo o Juizado de Menores do Rio, que ameaça multar a Manchete, a cena não poderia ter sido gravada

---

<sup>339</sup> CASTRO, Daniel; RIGITANO, Cristina. “‘Xica’ despida perde audiência”. *Folha de São Paulo*, ilustrada. São Paulo, 30/11/1996.

antes de a atriz completar 18 anos. Em setembro, a Folha publicou foto reproduzida de uma chamada da novela exibido só em São Paulo, uma única vez. A imagem é a mesma que foi ao ar na quarta.

A mãe de Taís Araújo, Mercedes, ficou surpresa com os números do Ibope. ‘Não acredito nessa audiência. Não conheço ninguém que não esteja vendo Xica. O Brasil inteiro está assistindo. É impossível que seja só isso’, disse. Mercedes negou que as cenas exibidas tenham sido gravadas em agosto. ‘A cena ficou pronta dia 25. Antes só tinha a tomada do João Fernandes olhando a Xica jogar a roupa no chão, que foi gravada em Diamantina. A nudez foi gravada segunda-feira, na região serrana do Rio de Janeiro’, disse”.<sup>340</sup>

A própria pesquisadora Esther Hamburger, bastante citada nesta dissertação, na época escrevendo para a *Folha de São Paulo* se manifestou sobre o erotismo e a nudez na novela, elogiando o andamento da novela até aquele ponto, porém preocupada com o perigo da hipersexualização:

Xica da Silva é mais uma personagem de uma longa galeria de mulheres fortes e ambíguas, a um só tempo puras e devassas, agentes de liberação política e dos costumes, vindas da literatura ou do teatro, que se realizam plenamente no universo das telenovelas. Na linha de Gabriela, Tieta e Porcina, Xica é portadora de uma modernidade liberalizante. E nessa função cabem muitos significados. O grau de liberdade narrativa com que o roteiro se permite introduzir temáticas da atualidade em uma história que problematiza o passado escravocrata é curioso.

A novela engata o homossexualismo, problemática típica do final do século 20, no melodrama abolicionista. É com uma bondade ousada que Xica, geniosa e generosa, presenteia seu amigo gay branco, Zé Maria, com um escravo negro.

Diante dos protestos do amigo que alega sonhar com um amor espontâneo, ela, rainha imponente, ordena que ele conquiste uma versão masculina da mucama.

Diante da profusão de temas picantes, as anunciadas cenas de nudez de Taís Araújo na quinta estão entre as mais fracas da semana. A sequência em que Xica se despe, dança e mergulha no rio, pura natureza, em exibição involuntária para o deleite do contratador, não combina bem com o resto da narrativa. O uso do flashback acentuou o artificialismo.

Apesar da fama da emissora e do horário, até aqui “Xica da Silva” tem sido uma novela de poucos beijos, seios ou cenas de sexo. Talvez exclusivamente por mérito da ameaça do Juizado de Menores. Com todo esse recato, a novela tem atingido bons índices de audiência. E ao menos em um primeiro momento a nudez não trouxe mais espectadores -o Ibope diminuiu durante a cena.

O brinde erótico serviu mais para chamar a atenção sobre a trama em um momento especialmente tenso da narrativa. Xica é acusada de feitiçaria e está ameaçada de ir parar na fogueira.

Os atos canibalescos de evocação do demônio com uso de sangue humano, a

---

<sup>340</sup> CASTRO, Daniel; RIGITANO, Cristina. “‘Xica’ despida perde audiência”. *Folha de São Paulo*, ilustrada. São Paulo, 30/11/1996.

tortura sangrenta do escravo Mandinga e as referências didáticas aos Orixás impressionam muito mais.

Há sintonia entre a postura ativa de Xica e a de Benedita da Silva diante da retratação pública do empresário branco no “Jornal Nacional”. Há sintonia entre os demônios da história e os espetáculos esotéricos oferecidos por correntes religiosas contemporâneas. Personagem do passado, Xica mobiliza a um tempo as raízes de nossa saga e o pastiche cultural e religioso do final do século. Quanto ao futuro, a Deus pertence.<sup>341</sup>

Este erotismo na novela, para além de uma tentativa fracassada de levantar o ibope, responde também a outras motivações: uma forma estereotipada e hipersexualizada de representar o negro na mídia brasileira; a tradição de erotismo nas telenovelas das 22h, principalmente as da Manchete, e sobretudo, as referências a outras narrativas sobre Xica da Silva, com destaque para o filme de Cacá Diegues, que immortalizou a personagem como um “mito sexual”. A fala da atriz Zezé Motta em entrevista é sintomática disso:

Tive que fazer análise, porque Xica ficou no imaginário masculino de um jeito que todo mundo cismou de querer transar comigo. Eu escutava: “Ah, fui no banheiro em sua homenagem”. As pessoas tinham uma expectativa de que eu ia dar um show na cama, eu me sentia no dever de ser maravilhosa e esquecia o meu próprio prazer. Teve um cara que me disse lá na hora que o sonho dele era transar com Xica. Depois de um tempinho de tumulto, eu me casei, mas me certifiquei de que ele estava se casando comigo e não com ela.<sup>342</sup>

Como vimos anteriormente, Cacá Diegues, marcado pela liberalização dos costumes dos anos 70, mostrou uma Xica sensual e carnavalesca cuja maior arma e instrumento de agência é o próprio corpo. Esta Xica, herdada de Diegues, na linha de Agripa Vasconcelos e do Carnaval do Sanguêiro, era a Xica esperada pelos produtores, que aguardavam a maioria de sua protagonista para começar a explorar esta imagem. Depois da queda da audiência na cena, a atriz acabou gravando mais algumas cenas de nudez, e por desconforto, se recusou a fazer outras, o que fez com que a produção, que insistia em retratar uma Xica sensual, buscasse doubles de corpo para Taís Araújo. O diretor Walter Avancini chegou a criticar Taís Araújo em entrevista, indicando buscar uma “sensualidade africana” supostamente ausente na interpretação da atriz: “Como a Xica, a Taís tem atitude e vontade de acertar. Venceu as primeiras etapas. Agora, tem que trabalhar como se estivesse começando. Foi criticada e parou de balançar. A personagem deve recuperar a sensualidade africana, que ela não tem demonstrado, pois seus signos são da zona sul do Rio”.<sup>343</sup>

---

<sup>341</sup> CASTRO, Daniel. “Polêmica pode levar Taís Araújo à Globo”. *Folha de São Paulo*, ilustrada. São Paulo, 26/05/1997.

<sup>342</sup> “QUARENTA anos após ‘Xica da Silva’, Zezé Motta lembra papel e fala da solidão na velhice”. *Extra*, 19/06/2016. Disponível em: <<https://extra.globo.com/tv-e-lazer/quarenta-anos-apos-xica-da-silva-zeze-motta-lembra-papel-fala-da-solidao-na-velhice-19526177.html>>. Acesso: 29/07/2017.

<sup>343</sup> RIGITANI, Cristina. “Avancini critica a atuação de Adriane Galisteu”. *Folha de São Paulo*, Tv Folha.

Talvez o momento onde a disputa interna pela imagem de Xica como um “mito social” ou um “mito sexual” fique mais clara seja já ao final da novela, quando Taís Araújo, ao se recusar a fazer uma cena que sugeria sexo anal, é criticada pelos produtores da novela. Apesar de longa, a matéria vale a citação completa:

A atriz Taís Araújo, 18, protagonista da novela “Xica da Silva”, deve deixar de ser funcionária da Rede Manchete no próximo dia 15, quando termina seu contrato com a emissora.

Contrariada com o perfil que a Manchete tentou dar à sua personagem -o de uma escrava que usou sua sensualidade para, no século 17, em Minas Gerais, tornar-se “rainha”-, a atriz se rebelou.

Na semana passada, ela se recusou a gravar uma cena que indicava que Xica da Silva teria uma relação sexual anal com o contratador João Fernandes (interpretado por Victor Wagner).

“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”, argumenta a atriz.

A rebeldia de Taís a tornou objeto de crítica de Walter Avancini, diretor de teledramaturgia da Manchete, que até então a tratava como uma promessa.

Avancini, que apostou em Taís -quando ela tinha apenas 17 anos, para ser protagonista da trama- agora dispara contra a atriz, que negocia contrato com a Rede Globo -é cotada para integrar o elenco de “Anjo Mau”, próxima novela das seis.

“Ela fez exatamente aquilo que eu não queria. 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”, disse Avancini.

Nesse tiroteio, está em discussão se Xica da Silva, personagem real, era ou não um mito sexual. Taís Araújo não concorda.

*“As pessoas respeitam Xica da Silva por causa de sua inteligência, não pelo erotismo. Eu só quis defender a personagem”, disse Taís.*

*“Seria ingênuo pensar que uma mulher negra, no garimpo, atraísse o homem mais rico do momento sem passar pela cama”, questiona Walcyr Carrasco, autor da novela -e que assina sob o pseudônimo de Adamo Angel. “A personagem foi um mito sexual.”*

Carrasco acusa Taís de não ter sido “correta”. Segundo ele, Taís sabia que teria de fazer cenas sensuais. Ela até gravou cenas em que aparecia nua. Mas, já no final do ano passado, chegou a gravar uma cena em que tomava banho de rio vestida.

A Manchete até providenciou uma dublê para as gravações em que Xica deveria se despir.

Segundo Carrasco, a resistência de Taís em interpretar um Xica sensual o

obrigou a mudar o perfil da personagem.

*“Tirei a sensualidade e coloquei humor. Ela beijava o contratador de boca fechada, como em conto de fadas”, diz.*

Para criar expectativa, o autor criou várias cenas em que o contratador pedia a Xica uma “prova de amor”. Essa prova seria dada na cena que a atriz se recusou a gravar, da relação anal.

“O contratador a abraçava por trás e beijava seu pescoço. Deixava claro que haveria uma relação anal, mas ela não ficava de joelhos”, diz Carrasco.<sup>344</sup>

É interessante perceber as disputas internas da produção: para Walcyr Carrasco, a agência de Xica deveria vir do seu sucesso na cama, de sua capacidade de seduzir o contratador João Fernandes e de segurar seu interesse com uma “prova de amor” sexual. A questão da relação anal também é uma referência à sugestão no filme de Cacá Diegues, e a película é tão influente na imagem que se esperava de uma Xica da Silva que, na impossibilidade de escrever a protagonista mais erótica e sexual, Carrasco pende para o humor, outra característica marcante do filme. Nesse sentido, a relação entre Xica e João Fernandes, que em vários momentos assume na trama os contornos de um amor romântico e melodramático, é pincelado com tons de humor, mesclado com bruxarias, seduções de terceiros e intrigas tramadas por outros personagens. Tudo isso acabava por reforçar estereótipos raciais e imagens da personagem herdadas de outras narrativas.

Apesar disso, o resultado foi uma Xica em determinados momentos sensual, mas ao mesmo tempo apaixonada, forte e sobretudo ambiciosa: a Xica da novela, para além dos objetivos dos autores – ou talvez pela impossibilidade de se tornar o que o escritor e o diretor pretendiam – acabou tendo muito da leitura da própria Taís Araújo: uma Xica inteligente que possui agência pela sua capacidade de tramar e planejar, mais do que pelo seu corpo; que não aceita ser diminuída ou humilhada; e que ajuda das mais diversas formas e através dos planos mais elaborados aqueles que considera seus amigos. Contudo, em um produto cultural protointerativo construído por tantas mãos e tão sujeito às flutuações da audiência, as disputas internas e externas pela construção da personagem de Xica continuaram e se confundiram durante toda a trama.

Para além do protagonismo e da sensualidade de Xica, a resistência e a agência negras também são presentes de outras formas, como podemos ver na cena a seguir:

---

<sup>344</sup> CASTRO, Daniel. “Polêmica pode levar Taís Araújo à Globo”. *Folha de São Paulo*, ilustrada. São Paulo, 26/05/1997. Grifos nossos.





Vídeo 17: Xica e Quiloa roubam os diamantes

Na cena, Xica descobriu onde Felisberto esconde os diamantes e vai contar a Quiloa. Segundo ela “dentro do armário do contratador tem uma tranca com chave, e a chave deve tá numa penca que ele carrega mais ele”. Quando Quiloa pergunta “então como nós vai roubar os diamante?”, Xica responde: “só tem uma maneira, Quiloa, é quando ele tiver dormindo (...). Mandinga há de ajudar nós”. Então Xica e Quiloa vão para junto de Maria e Mandinga, e Xica diz: “Mandinga, eu precisava falar com vassuncê. Recado simples: se vassuncê ajuda eu, eu fico livre, se não ajuda eu me mato”. Mandinga diz que se tiver mãos dele, a ajuda está dada. Xica diz “eu preciso fazer o contratador ter um sono pesado, mas tão pesado que não acorde com barulho nenhum”. Mandinga então entrega uma erva que Xica entrega a sua mãe Maria, para que ponha na sopa. Maria então diz: “Oxalá proteja vassuncês. Eu tenho tanto medo, Xica...”. Xica responde: “é melhor ficar muito quieta, minha mãe. Por mim, e por todos nós” Até o final do episódio, o plano é colocado em prática, com um gancho para o desfecho no episódio seguinte.<sup>345</sup>

Nesta cena, para além da agência e da inteligência de Xica, é mostrada a utilização de uma rede de solidariedade e de sociabilidades que permitiu Xica e Quiloa roubarem os diamantes. O plano do roubo demonstra um nível de agência que vai além da utilização da sensualidade da protagonista, mas de uma capacidade de articulação e planejamento poucas vezes explorada em narrativas sobre a escravidão em telenovelas até aquele momento. Diferente de *Escrava Isaura* duas décadas antes, a escravidão de *Xica da Silva* na região diamantina do Brasil colonial no século XVIII é retratada como um espaço de violência e crueldade, mas também e resistência e de margens de manobra graças à corrida pelo ouro, que representava tanto uma maior violência de autoridades e da elite, quanto também a falta de controle dos oficiais e a perspectiva de enriquecimento

---

<sup>345</sup> Cena do capítulo 2: minuto 52:22. Link direto: <<https://youtu.be/Fcqyod1ca4A?t=52m22s>>. Acesso: 18/06/2017. Também disponível em: <<http://dificilcomooque.wixsite.com/inicio/videos>>.

rápido. A história de Xica e Quiloa e seus planos para fugirem para a África colocam outra perspectiva de liberdade, que não passa nem pela abolição nem pela alforria, mas pela fuga e por uma ideia de terra natal. Esta própria ideia, contudo, é abordada de forma complexa quando questionada por Maria, mãe de Xica, que diz preferir a alternativa do quilombo:



Vídeo 18: Xica e Maria discutem planos de fuga

Xica conta para sua mãe Maria os planos de fuga com Quiloa: “Tá tudo certo mãe, eu e Quiloa vai fugir. Nós atravessa o país até o mar, e depois nós atravessa o mar e chega na África! E vassuncê vai com nós”. Maria diz: “Eu não tenho saúde pra sair fugida léguas e léguas, minha fia. E depois não tenho mais idade. Não tenho nem mesmo quem procurar na África. Quando eu penso nos meus irmão, na minha mãe, que já se foram, e que devem tá fugindo de escravo a muitas terra... Ou quem sabe aqui mesmo (...). Mas eu tive pensando, vamo fugir pro quilombo, minha fia! Fica mais perto. Lá tem os nego com a mesma história que a nossa. Nós vai ser tudo amigo”. Xica pergunta: “E os diamante, mãe?” Maria responde: “nós entrega pros nego, pra eles comprar comida, o que for de necessidade”. Xica diz: “e o mar, mãe? Eu quero tanto ver o mar...” Quando Maria diz que isso é só um sonho, Xica retruca: “eu não quero viver no quilombo a vida toda, mãe, viver fugida, com medo dos ataques dos dragão, morrendo de [inaudível], de febre, sem remédio, vivendo nas pedra sem conforto... Eu não quero viver feito bicho não, mãe”. Maria diz que Xica sonha demais para quem é escrava. Xica então olha para o horizonte na janela, dizendo: “pois seja, mãe, pode ser que eu tenha muito sonho. Mas acredite, eu ainda vou realizar um a um. Eu vou ver o mar, mãe (...). Deixa o tempo ir e vir, e vassuncê vai ver que eu ainda vou ver o mar sim.”<sup>346</sup>

---

<sup>346</sup> Trecho do capítulo 8: minutos 12:11 a 14:00. Link direto: <<https://youtu.be/B8YS6ICeoJQ?t=12m11s>>. Também disponível em: <<http://difícilcomooque.wixsite.com/inicio/videos>>. Acesso: 18/06/2017.

Na resistência de Maria à ideia de fugir para a África, se encontra uma abordagem da questão da pertença social, e ao mesmo tempo, da valorização de uma brasilidade negra. O quilombo aparece então como um espaço de resistência nacional, de luta e de liberdade. Tal como no filme de Cacá Diegues, ele é a via alternativa da sociedade hipócrita tejuicana, e ao longo da trama, uma verdadeira força política de contestação social: como organização social paralela e alternativa à sociedade hipócrita do Tejuco, o quilombo demonstra uma capacidade organização e de resistência, ainda que, também como no filme de Cacá Diegues, seja retratado com certos estereótipos de selvageria.



Vídeo 19: O quilombo se revolta contra Xica

Na cena Quiloa se torna rei do quilombo quando Xica chega querendo falar com sua mãe. Ela pede perdão a Maria e a todos os negros irmãos. Quiloa diz: “vassuncê agora quer ser branca, Xica. Gostou de um homem que matou muitos a cá no quilombo. Chegou com ódio, com arma. Vá embora pra ele. Vá dormir com ele”. Xica responde: “Vassuncê diz assim porque tá com o coração ferido, porque gostava de eu. Mas quem pode mandar no coração, Quiloa? Eu entendo sua dor, mas eu não posso fazer nada. Eu vim pra cá por sua causa, minha mãe. Perdoa eu”. Maria responde: “quer perdão? Então fica cá. Não volta lá”. Xica responde: “esse homem entrou no meu sangue, minha mãe. Eu quero ter ele”. Maria diz: “então vai viver vida de sinhá, vá fazer nossos irmão de escravo, vá se lambuzar com seu contratador. Vá embora Xica, vassuncê deixou de ser minha filha. Vá se embora Xica!” Os quilombolas gritam “renegada”, “traidora”, enquanto apedrejam Xica. Quiloa e Maria não esperavam por isso, e então chega Mandinga, que diz: “Desgraça! Tocar na Xica é chamar desgraça pra nós tudo. Xica é nossa irmã. Xica que me avisou quando os dragão vieram pra atacar o quilombo. Deixa a Xica ir!”.<sup>347</sup>

---

<sup>347</sup> Cena do capítulo 28: minuto 14:23. Link direto: <<https://youtu.be/OVXmBb9fiok?t=14m23s>>. Também disponível em: <<http://difilcomooque.wixsite.com/inicio/videos>>. Acesso: 18/06/2017.

Por outro lado a sociedade tejuicana da elite é retratada como um lugar hipócrita e cruel, a partir das tramas paralelas envolvendo amores proibidos estilo Romeu e Julieta, condenações, mortes, estupro, preconceito, vingança, e uma moralidade cega às paixões individuais. E se para quem é da elite o Tejuco é tão cruel, para quem está inserido neste contexto em uma posição social desprivilegiada, a situação é mais cruel ainda. Isto pode ser visto na trama de abertura da novela: os dois primeiros episódios contam a história do escravo Caetano (Zózimo Bulbul), que encontra um diamante e vende ao traficante Amadeu (Marcos Breda). Amadeu, por sua vez, tenta fugir com a prostituta Elisa (Silvia Buarque) em posse do diamante. Quando são descobertos, todos têm um final trágico: Caetano é espancado, Elisa morre com um tiro e Amadeu é enforcado. Esta história funciona como que um prólogo da novela, uma forma de apresentar para o espectador o Brasil colonial na região diamantina sem textos explicativos e contextuais, mas apenas um conto que introduz ao espectador uma região mineradora com possibilidade de enriquecimento rápido, porém com muitos perigos encarnados nos oficiais da coroa portuguesa. O Tejuco, nesse sentido, para além de moralista, conservador e hipócrita, é caótico e violento: uma forma da novela tematizar uma inversão social e a agência escrava em um contexto em que ambas não condiziam com narrativas sobre a escravidão brasileira na arena pública.

Este prólogo é também uma forma de marcar o tempo: situar a trama em um passado inóspito e violento, com o qual os personagens precisam lidar. Diferente da pesquisa histórica de Júnia Furtado, o enquadramento de uma memória da escravidão que marginalizou a memória de comunidades de libertos inserida na sociedade diamantina do século XVIII fez com que estas narrativas sobre Xica da Silva mostrassem duas sociedades: a da elite tejuicana e a do quilombo. Para um escravo, a alternativa poderia ser a fuga para longe, para o quilombo ou a submissão na sociedade “dos brancos”. Nesse sentido, Xica continuou sendo retratada como única, por viver dividida entre estes dois mundos: na narrativa da novela, depois de ganhar sua liberdade, a situação de Xica é peculiar, excêntrica e – tanto para o quilombo quanto para a elite – revoltante: de uma escrava que ascendeu à posição de sinhá. A relação complicada de Xica com o quilombo depois do início de sua relação com João Fernandes e de sua liberdade atesta sua dificuldade de encontrar um lugar de pertencimento:



Vídeo 20: Maria renega Xica

Na cena, Quiloa chama Xica, pois Maria quer falar com ela. Xica abraça sua mãe, que não retribui. Quando Xica pergunta o que aconteceu Maria responde: “eu é que pergunto. Vassuncê vestida feito branca, cheia de escravo”. Xica diz que foi o contratador que quis. Maria diz que ele está usando Xica, e ela responde “ele podia tá usando eu sem dar nada, mãe, eu era escrava”. Maria responde: “ele não tá usando só seu corpo, não, tá usando seu sentimento, e o seu sentimento ele não podia comprar, Xica!” Mas a filha responde: “ele não comprou, não. Foi eu que quis. Eu amo ele, mãe! O contratador é o sol e a lua pra eu.” Quiloa, que escutava no canto, fica abalado. Maria retruca: “Vassuncê tá é se enganando, achando que é branca, comprando escrava, esquecendo que já foi uma! Esquecendo o sofrimento que é a gente ter um dono e ser tratado feito cão! (...) Vassuncê machucou meu coração. Se é esse o seu destino, ele é muito diferente do meu. Eu vou embora, e te renego, Xica!” Xica pede que a mãe vá morar com ela. Mas Maria responde: “morar com vassuncê? Esquecer que fui escrava? Prefiro ficar no quilombo a trair meus irmão. Eu vou embora, eu não tenho mais filha”.<sup>348</sup>

Aqui um paralelo com Isaura pode ser útil: as duas protagonistas, em algum momento de suas histórias, se descobrem sem lugar no mundo, presas no limbo entre a sociedade livre e a condição cativa. Mas enquanto Isaura se encontra nesse limbo por não ter o que a novela acaba tratando como um direito racial: a liberdade, Xica entra no limbo por conseguir a liberdade sem ser “da raça certa” para isso.

É esta ambiguidade que causa a revolta da elite da sociedade diamantina, representada principalmente pela vilã Violante, que incorpora todas as características da sociedade criticada na novela: conservadora, moralista, violenta, cruel, racista e hipócrita. Xica, ao longo da trama descobre que, apesar de seu amor por Joao Fernandes, sua

---

<sup>348</sup> Cena do capítulo 20: minuto 47:44. Link direto: <<https://youtu.be/3w4VxfDXQVc?t=47m44s>>. Acesso: 18/06/2017. Também disponível em: <<http://difícilcomooque.wixsite.com/inicio/videos>>.

ascensão social não seria aceita pelos membros da elite branca tejuca, e em seu anseio por ser aceita e pertencer ao mundo livre, Xica acaba reproduzindo valores e comportamentos desta elite, sendo renegada pelos quilombolas. É a partir deste momento que a personagem vai se transformar em outra “Xica” muito explorada pela novela: a Xica mandante e vingativa:



Vídeo 21: Xica manda açoitar Damião

Na cena Damião pede para falar com a marquesa: “Vosmicê permita que eu lhe fale, sinhá marquesa? A sinhá há de me perdoar, eu preciso que eu lhe diga. Eu sempre fui criado de casa, cozinheiro, as sinhá sempre gostaram de mim, mas eu queria que a senhora intercedesse por mim, pedisse ao contratador que me vendesse pra outro”. A marquesa pergunta: “Porque te atreves a pedir-me isso?” E Damião responde: “Porque eu não quero cozinhar pra sinhá preta que nem eu”. Xica que ouvia a conversa da escada sem que o cozinheiro soubesse, responde: “A senhora marquesa não precisa responder, a dona da casa sou eu. Jacinto, pegue esse nego desaforado e dê dez chibatadas no lombo dele. Vosmicê aprenda a respeitar eu, ou de outra vez vai ser pior”.<sup>349</sup>

Nesta cena aparece a Xica que não tem lugar no quilombo e se transforma em uma sinhá tirana, que busca através da violência um respeito que ela sente que merece, mas que lhe é negado devido à sua cor da pele. Nesse sentido, ao contrário de *Escrava Isaura* que usa a escravidão de uma branca para reforçar uma ideia de democracia racial e colocar o mal da escravidão na instituição já finda, *Xica da Silva* usa a liberdade de uma negra para chamar atenção a diferentes tipos de opressão racial e as formas violentas, as vezes sutis, às vezes escancaradas, pelas quais o racismo estrutural da sociedade brasileira se reproduz. Walcyr Carrasco comentou em debate no Obitel (Observatório Ibero-

---

<sup>349</sup> Cena do capítulo 22: minuto 26:20. Link direto: <<https://youtu.be/TkkHpewKuPU?t=26m21s>>. Acesso: 18/06/2017. Também disponível em: <<http://dificilcomooque.wixsite.com/inicio/videos>>.

americano de Ficção Televisiva), realizado pela USP, que o público gostou de ver uma Xica vingativa:

Eu acho que eu tenho predileção pelo [personagem] excluído, por aquela pessoa que é excluída de alguma maneira na sociedade e que vive a trajetória de superação. Na minha primeira novela de sucesso, Xica da Silva, [a protagonista] é uma escrava que tem um caso amoroso com um contratador que era o homem mais rico da época. Ao tomar o poder, ela não vira uma pessoa boa; ela passa a se vingar enormemente da sociedade branca, a ponto de cortar a água de todo mundo. Mas era uma heroína, e o público aceitava que ela se vingasse. E gostava. Na minha trajetória, percebo sempre essa predileção pelo excluído.<sup>350</sup>

Por esse sucesso, essa trama foi muito explorada, desgastando tanto as elações de Xica na elite quanto entre escravos e quilombolas. Em seguida esta característica é ligada ao seu relacionamento com João Fernandes, transformando a vingança em outro tema de sucesso em telenovelas: o ciúme.

Se por um lado o quilombo é um espaço social, político e cultural de contestação e fuga que Xica não tem mais espaço, a religião é outro caminho. Enquanto o conservadorismo, o preconceito e a repressão da elite tejudana se devem às suas relações com a igreja católica (inquisição, queima de mulheres acusadas de bruxaria, catolicismo fervoroso da vilã Violante) a religião de matriz africana é representada como a alternativa a este mundo:



Vídeo 22: A morte de Maria

Na cena, Maria, mãe de Xica, condenada pelo assassinato do capitão-

---

<sup>350</sup> LOPES, Fernanda. “Vinte anos após Xica da Silva, Taís Araújo faz autocrítica: ‘Era tão verde’”. *Notícias da TV*, 14/09/2016. Disponível em: <<http://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/novelas/vinte-anos-apos-xica-da-silva-tais-araujo-faz-autocritica-era-muito-verde-12492#ixzz4mHYVVRmxA?cpid=txt>>. Acesso: 29/07/2017.



mor, pede para falar as últimas palavras: “eu digo de boca cheia: eu sou a mãe dos nego. Eu aprendi a arte da cura. Eu sei falar com os Orixá. Os Orixá fala pela boca de eu, e enche eu de poder”. Violante retruca: “não têm poder suficiente pois não te salvarão da morte”. Vassuncê também ouve, senhorinha Violante, o poder dos Orixá não é um poder de mudar o destino da maneira fácil como vassuncê tá pensando. Os Orixá não é como dono de bodega, que vende desejo satisfeito como quem vende farinha e feijão”. Violante retruca: “faça essa mulher se calar”. Maria diz: “agora eu não calo mais não. Os Orixá traz o destino da pessoa pra que ela dê a essa terra o melhor que ela pode dar como ser vivente. Às vezes é um destino de sofrimento, como o meu, pra mostrar a quem tá vivendo um destino, um horizonte”. O padre retruca: “são palavras heréticas, cale-se”. Maria responde: “não, seu padre. Vassuncê ainda não sabe que Deus é um só? Eu chamo de Oxalá, ou de Nosso Senhor Jesus Cristo, mas é o mesmo: Santa Virgem, Oxum, Deus é Deus, santo é santo, e agora vassuncês tudo ouve eu”. Em seguida mandam ela para ser executada, a deitam no chão e amarram seus membros aos cavalos. Maria, deitada, diz: “eu rogo uma praga para os poderoso dessa terra, eu rogo uma praga pra essa terra molhada pelo sangue dos nego, e digo: enquanto esse povo não sofrer pelo sangue dos nego que regou a riqueza dos branco, esse povo há de sofrer muito. Eu peço aos santo, ao Deus, aos Orixá, ensina esse povo a respeitar o sangue, a dor e o sentimento. Agora pode matar eu. A minha alma há de viver eternamente”. Quiloa e Xica olham o que está acontecendo, e Xica corre para socorrer a mãe, mas antes que ela pudesse fazer alguma coisa, os oficiais dão o tiro que faz com que os cavalos disparem em direções opostas, executando Maria.<sup>351</sup>

Ainda que no final a temática religiosa tenha caído em bruxarias, vampirismos e *plots* sobrenaturais para tentar segurar a audiência e esticar a trama da novela, a religião de matriz africana é se transforma na antítese do catolicismo fervoroso, conservador e opressor de Violante e da igreja. No final da trama um discurso apaziguador que procura mesclar as crenças acaba se formando, sendo defendido no desfecho da história, como veremos. Além de ser também uma das principais pontes de poder dos escravos na trama, a religião de matriz africana dá um tom profético à novela, atualizando uma promessa de liberdade e ascensão para os negros, em um momento da trama em que Xica ainda era uma representante de sua raça:

---

<sup>351</sup> Morte de Maria. Link direto: <<https://youtu.be/4Xtr8NfvO8U>>. Acesso: 18/06/2017. Também disponível em: <<http://dificilcomooque.wixsite.com/inicio/videos>>.





Vídeo 23: A profecia de Mandinga

Na cena, Xica se encontra com Mandinga em meio a uma cerimônia para pedir um conselho. Ela diz que gosta de Quiloa e quer fugir com ele, mas sente “uma força no peito” dizendo para ela não deixar o Tijuco. Mandinga então joga búzios e diz para Xica que é coisa rara de se ver, profetizando que ela sempre vai atrair os homens: “Sempre vai atrair, despertar o desejo dos macho. Por isso não deve fugir, não deve deixar o Tijuco por nada desse mundo. Fique, Xica. Fique no Tijuco. Fique pra ser rainha”. Xica responde: “nesse mundo de branco, não tem rainha preta, Mandinga”, mas ele responde: “pois vassuncê vai ser uma rainha, os orixá não mente: Xica, rainha do Tijuco”.<sup>352</sup>

Uma das grandes inovações da novela em relação a outras narrativas sobre a forra do Tejuco é a tônica do desfecho de sua história. Em muitas narrativas, sobretudo no filme de Cacá Diegues, o final de Xica é um final parecido com o de Rosa em *Escrava Isaura*: cármico e *bovaresco*:

Para nós, Madame Bovary pode ser uma personagem exemplar de como os romances melodramáticos eram lidos no século 19. Mas, para a época, tal personagem não era exatamente o que se pode chamar de um bom exemplo. Tanto que paga com a morte todas as suas transgressões de ordem moral, econômica e social. Flaubert reconhece em sua protagonista uma vítima mais do que uma víbora, mas nem por isso a perdoa. É enorme a lista de algozes que o autor cria para a – às vezes fria, às vezes fogaosa – moça: ela é vítima sucessivamente de um marido insosso, de um conquistador inveterado, de um amante aproveitador, de um agiota inescrupuloso, do tédio da vida no interior, da sogra tirana, da mística cristã e, mais do que tudo, das minhocas colocadas na sua cabeça pelos livros.

(...)

---

<sup>352</sup> Cena do capítulo 6: minuto 41:05. Link direto: <<https://youtu.be/Wyh5tEC6sCY?t=41m5s>>. Acesso: 18/06/2017. Também disponível em: <<http://dificilcomooque.wixsite.com/inicio/videos>>.

A mulher fatal vai em frente, segue seus impulsos, ignora as leis sociais. Mas a moral fica a salvo, porque o desafio será impiedosamente punido. A transgressão de mulheres como Emma Bovary não poderia ficar impune, mesmo que os tribunais já não dessem aos maridos o direito à legítima defesa da honra. Interiorizando a culpa por seus pecados, que vão da emancipação ao adultério, Bovary se mata, assim como Karenina.<sup>353</sup>

A Xica de Cacá Diegues, como “mulher fatal que segue seus impulsos, ignora as leis sociais”, também acaba pagando com um desfecho triste suas “transgressões de ordem moral, econômica e social”. Do mesmo modo que Flaubert, Cacá Diegues também enxergava em Xica uma vítima, e, mais do que isso, uma personagem iminentemente brasileira. Com isto, o final trágico – Xica se veste de luto e lamenta a perda do seu poder com a ida de João Fernandes a Portugal – se traduz, mais do que qualquer outra coisa, em uma certa desesperança no sucesso da transgressão social na sociedade brasileira. O final da novela *Xica da Silva*, contudo, possui uma tônica completamente diferente:



Vídeo 24: Final de *Xica da Silva*

No final da novela, João Fernandes, volta de Portugal para ver Xica e sua filha uma última vez. Ele diz a Xica que não é mais o contratador, e que o rei só deu autorização para ele voltar esta última vez, mas diz que um estará sempre no coração do outro. Em Portugal, Violante enlouquece abandonada em seu castelo: “eu vou morrer velha e seca, azeda, sem conhecer o amor, sem ganhar um beijo, velha e seca sem um beijo do meu marido João Fernandes (...). O que importa, se todos são pecadores e eu, sim, sou pura? (...) Eu teria trocado o céu por um beijo de amor”. Vinte anos depois chega de Portugal ao Tijuco Bartolomeu, padre, filho de Xica, procurando pela mãe. Lá

---

<sup>353</sup> COSTA, Cristiane. *Eu compro essa mulher*. Op. Cit., pp. 33-34, 37.

ele encontra seu padrinho, José Maria, conde da Barca, e sua numerosa família junto com Elvira e Paulo. Bartolomeu chega à casa de Xica, agora interpretada por Zezé Motta, cercada de riqueza, com maquiagem branca, peruca e roupas de luxo. Bartolomeu elogia a mãe, dizendo que faz jus à fama: “o diamante mais bonito do Tijuco: diamante negro”. Xica diz que teve de tudo na vida, joia, diamante, peruca, vestido, mas a joia mais linda que ela teve foi o amor de João Fernandes. A filha de Xica, Joana, vai se casar com o sobrinho do governador das Gerais, e ela diz que agora sua família é respeitada: “vossa irmã há de ter o respeito que nós merece”. A cerimônia segue com Joana (agora interpretada por Taís Araújo), se casando, enquanto a cena se mescla com a última imagem da despedida de Xica e João Fernandes.<sup>354</sup>

Como vemos, o que muda não é tanto o desfecho em si (ida de João Fernandes a Portugal), mas a tônica deste final: a permanência de Xica não é revestida de luto e de decadência social, mas ao contrário, sua ascensão social como rainha do Tejuco permanece e se consolida, mesmo sem seu contratador por perto. Se o final trágico e bovaresco dos anos 70 martiriza seus heróis e a transgressão social e moral, ainda que louvada, é punida, é graças a uma tônica de desesperança em relação ao sucesso das revoltas sociais – vale lembrar que estamos falando sobre os anos de chumbo, censura e repressão dos grupos de luta armada. Contudo, uma tônica diversa surge na nova democracia brasileira dos anos 90, esperançosa e ansiosa por um Brasil melhor em termos sociais e culturais, afinal a novela Xica da Silva foi produzida em meio à efervescência da reabertura, uma rearticulação do movimento negro pós-constituente e uma série de revoluções comportamentais tomando corpo principalmente nas novelas da Rede Globo.

O final é uma história de branqueamento e apaziguamento dos conflitos elaborados pela novela: o ciúme, a intriga e a sexualidade do relacionamento de Xica com o contratador dá lugar ao amor romântico clássico das telenovelas, e ela acaba sendo a pessoa mais importante no arraial, vivendo a vida de luxo de uma elite branca. Mas também é uma vitória da revolução de costumes: a José Maria / Zé Mulher acaba tendo uma numerosa família junto com Elvira e Paulo. O lado conservador católico e repressor representado por Violante acaba em reclusão privado de toda a felicidade possível. O apaziguamento, contudo, acontece também com a igreja católica, através do filho de Xica e João Fernandes, que se torna padre em Portugal. Na sequência final, a filha de Xica, interpretada pela própria Taís Araújo termina se casando com um homem de feições físicas muito parecidas às de João Fernandes. Ao invés de sugerir um tempo cíclico, a novela cumpre, uma geração depois, o final feliz amoroso que não foi possível para Xica: ficar junto do amado João Fernandes em um contexto onde este amor é aceito e incentivado. Xica no Tejuco sem João Fernandes conseguiu construir uma sociedade sem todas as intrigas que os atrapalharam: o final feliz da novela é o elogio da agência e da transformação, a promessa de um futuro melhor. Ainda que apazigue uma série de

---

<sup>354</sup> Capítulo 231, cena final da novela. Link direto: <<https://youtu.be/hadSE--iQpk>>. Acesso: 18/06/2017. Também disponível em: <<http://difilcomooque.wixsite.com/inicio/videos>>.

permanências, esta promessa não se dirige mais ao Brasil colonial, mas sim ao Brasil contemporâneo, à democracia recente que aos poucos procurava encabeçar mudanças culturais e comportamentais em meio a tanto conservadorismo e hipocrisia.

Com suas limitações, a novela *Xica da Silva* foi um projeto encabeçado pela rede Manchete que procurava abordar uma narrativa da escravidão brasileira que ainda era desconhecida da televisão (que sempre focou mais no século XIX em regiões como São Paulo e Rio de Janeiro, seja em engenhos, cafezais ou cidades). Em Minas, a Manchete encontrou um pedaço do “Brasil que a televisão desconhece”, que circulou em sambas-enredos, no cinema nacional, nos romances históricos, músicas e poemas, mas que ainda não tivera sua história transportada para a sala de estar das casas brasileiras. A novela então retratou um Brasil setecentista caótico e violento, como forma de enfatizar o horror e a violência de uma sociedade escravista e ao mesmo tempo dar margem de agência e de resistência para os escravizados; a narrativa violenta e erótica foi amenizada pelo melodrama novelesco e pelo humor herdado de outras narrativas sobre *Xica da Silva*. Contudo, no Brasil pós-constituente, período em que os livros de história cada vez mais abordavam a história vista “de baixo”, dando agência para escravizados, operários, mulheres, e os marginalizados das grandes narrativas, efervescente de movimentos sociais e faminto de narrativas com discursos esperançosos de empoderamento e resistência, a novela trouxe pela primeira vez na televisão nacional uma protagonista negra, consciente de sua raça, dona do seu próprio destino: esperta, sedutora e ambiciosa, utilizava de todas as armas que dispunha para conseguir o que queria, era bondosa com seus amigos e implacável com seus inimigos, enfrentou o preconceito de uma sociedade hierarquizante, racista, católica e hipócrita, e ainda assim conseguiu em sua narrativa um final feliz.

## Considerações finais

No primeiro capítulo tratamos da historiografia da escravidão no Brasil entre os anos 70 e 90. Contexto marcado por diversas inovações na forma da história disciplinar pensar seu próprio lugar, os vinte anos que separaram *Escrava Isaura* (1976) e *Xica da Silva* (1996) foram palco mudanças na forma de se escrever sobre a escravidão no Brasil. A análise categorial-formal da escravidão como instituição ou um elemento (secundário ou central) de um modo de produção específico era a discussão predominante no que chamamos de *segundo momento da historiografia brasileira sobre a escravidão* nos anos 60 e 70. No *terceiro momento*, estas discussões deram espaço para a temática da experiência, da resistência, da agência e da memória. Os historiadores da década de 80 e 90 estavam mais preocupados com as ações das pessoas no passado e com as formas que elas experimentavam aquele contexto do que na definição teórica e categórica da escravidão.

Esta mudança originou discussões sobre a teoria do *escravo-coisa* que abordava a instituição da escravidão e seu funcionamento teórico para enfatizar seus horrores, e os que valorizavam a *agência* escrava, procurando dar voz a uma história vista de baixo, atentando para as margens de manobra e as formas sutis através das quais os escravizados conseguiam resistir e sobreviver em um contexto opressor. Esta nova prática historiográfica trouxe um novo peso para as consequências éticas do trabalho do historiador. Em meio a estas mudanças, as discussões entre historiadores passavam a ser não apenas em relação ao *passado histórico*, mas também sobre o *passado prático* e sobre as consequências de se relativizar os horrores da escravidão ou de se retirar a agência das pessoas escravizadas na escrita da história. A tensão percebida entre *passado histórico* e *passado prático* neste contexto sugere um olhar para as novelas atento as formas de se narrar a escravidão juntamente com as consequências éticas destas narrativas.

No segundo capítulo vimos como a telenovela surgiu e se desenvolveu no Brasil, encontrando uma forma especificamente nacional de se construir, se tornando carro-chefe das emissoras e um paradigma ficcional e atuando de forma privilegiada na construção da identidade da nação. Surgida a partir da combinação do folhetim, da rádio-novela, das telenovelas latino-americanas e das *soap-operas* estadunidenses, vimos a novela brasileira nascer e, concomitantemente com o desenvolvimento empresarial das emissoras de televisão (principalmente a Rede Globo), assumir uma lógica industrial de produção, envolvendo diversos autores, produtores, profissionais e objetivos muitas vezes contraditórios, criando uma mistura pouco usual e imprevisível. Respondendo aos índices de audiência e a formas de participação popular, a telenovela era protointerativa, e acabava construindo a identidade nacional a partir de diversas manipulações de signos, mas sobretudo criando histórias contemporâneas, modernas e familiares ao universo do espectador. Vimos que a telenovela de época dentro deste contexto articulava a temporalidade de forma performática, jogando com diferentes interpretações, paralelos

e contrastes para atuar nesta criação da identidade nacional. Assim sugerimos uma análise das novelas atento também para estas formas de dividir o tempo, suas intencionalidades e conseqüências.

No terceiro capítulo analisamos a novela *Escrava Isaura* (1976). Mostramos como uma novela mais enxuta e linear, criada em um contexto de experimentação, acabou se tornando um fenômeno de exportação e sucesso nacional e mundial ao combinar elementos folhetinescos e traços do romantismo em uma história de amor e terror ambientada em um contexto hostil. Vimos que os personagens negros não tinham quase nenhuma agência, exceto Rosa (que foi tornada vilã e punida por ter uma ambição acima da sua condição social) e a própria Isaura, que acabava sendo a única escrava autorizada a sonhar com a liberdade justamente por ser branca. Isto criava uma narrativa sobre a escravidão do século XIX com muitos paralelos com a historiografia dos anos 60 e 70: ênfase na violência e nos horrores da escravidão como instituição; combate econômico e teleológico da escravidão, pois o futuro do trabalho livre (novo modo de produção capitalista) superaria o trabalho escravo; escravos passivos em relação à liberdade e o protagonismo branco na abolição.

Por outro lado a telenovela articulava o tempo de várias formas diferentes: ao transformar as discussões sobre a escravidão em embates geracionais, a novela criava um *passado estendido* definido não pela cronologia, mas pela existência da escravidão: ela era o passado enquanto a liberdade era o futuro. Por outro lado, este passado estendido funcionava como pano de fundo onde um *presente desdobrado* (entendido como atemporal) se desenrolava: a “eterna” luta da liberdade contra o medo. Este medo era personificado nas características ditatoriais de Leôncio e funcionava como uma metáfora ao contexto ditatorial do Brasil dos anos 70. Em uma novela escrita nos anos 1976, o tom teleológico e profético com que as dicotomias *passado X futuro / escravidão X liberdade* eram narradas buscava atualizar a esperança de uma vitória da liberdade sobre o medo, da mesma forma como o herói abolicionista Álvaro acabaria vencendo Leôncio. Assim temos uma novela produzida nos anos 1976 que utilizou o pano de fundo da escravidão e a história de Isaura como mote para condenar questões como o controle, a disciplina, a tortura, o medo, e atualizar uma promessa de liberdade dentro de um contexto ditatorial. Por outro lado, a novela não conseguiu vincular a questão da escravidão às demandas do movimento negro que se rearticulava na época, reproduzindo boa parte do abolicionismo elitista e conservador do livro de Bernardo Guimarães.

No quarto capítulo retomamos brevemente a vida e as narrativas construídas sobre a personagem histórica Chica da Silva para, a partir delas, refletir sobre a telenovela da Manchete. Vimos que enquanto a imagem de Chica oscilava entre bela e feia, escrava e rainha, bondosa e megera, representante da resistência negra ou do processo de branqueamento, ela quase sempre foi considerada um ponto fora da curva na história da escravidão brasileira, fruto de um enquadramento da memória que apagou a história da ampla camada de libertos na região Diamantina do século XVIII. Vimos também que em diferentes contextos e com diferentes intenções, a historiografia, as manifestações artísticas e a cultura popular se apropriaram deste mito, e que a iniciativa da Rede Manchete, ao construir uma telenovela sobre a personagem em 1996, mesclava de maneira contraditória e oscilante diversas destas apropriações. Isto se dava pelo caráter

protointerativo e imprevisível da produção de uma telenovela, feita por várias mãos e com forte participação da audiência e dos índices do Ibope em suas escolhas e desfechos. Nesse sentido, atuando de diversas formas na disputa pela memória da personagem, a novela oscilava entre uma narrativa que desse voz e agência aos escravos em um contexto de valorização da história vinda de baixo, uma telenovela consonante com a abordagem cada vez maior de revoluções comportamentais pela teledramaturgia brasileira, e a retomada dos estereótipos eróticos, humorísticos, carnavalescos e violentos das narrativas mais famosas sobre a personagem, causando diversas flutuações de audiência e polêmicas fora das câmeras.

Nos vinte anos que separam as duas novelas vimos o surgimento de uma historiografia voltada a recuperar a experiência e a agência dos escravizados, e de um debate na arena pública preocupado com a dimensão ética da escrita dos historiadores em um contexto de reabertura política e efervescência social. Esta nova postura historiográfica que já começava no início dos anos 70, encontrava eco em demandas do movimento negro e em iniciativas como o filme *Xica da Silva* de Cacá Diegues, que através de uma narrativa alegórica buscava enaltecer a agência da personagem, representando o povo brasileiro. No mesmo ano, contudo, a novela *Escrava Isaura*, muito presa ao romance de Bernardo Guimarães, reforçava uma narrativa que mesclava a crítica econômica, categorial e formal da escravidão com ideias como “o bom senhor”, o “mito da democracia racial”, um abolicionismo brando e o protagonismo branco. Afinada com muito do que se escrevia sobre a escravidão brasileira nos primeiro e segundo momentos historiográficos, o *passado prático* que a novela de Gilberto Braga buscava era o paralelo da história de Isaura com a “atmosfera sombria” da ditadura nos anos 70. Por outro lado, na sua forma de articular o tempo, ela reatualizava uma esperança de liberdade que se relacionava com a ideia de uma reabertura política.

Vinte anos depois, a Rede Manchete buscava na história de *Xica da Silva* uma oportunidade de atualizar uma série de revoluções comportamentais que cresciam em importância nas décadas de abertura política; de recuperar a agência dos escravizados; de retratar uma comunidade negra e a resistência à hipocrisia da elite escravista brasileira; de tematizar homossexualismo, religião e ambiguidades que Xica vivenciava em suas relações com o quilombo, a elite e João Fernandes. Em uma retratação da escravidão mais afinada com as mudanças historiográficas dos anos 80, os escravizados do Arraial do Tejuco da novela possuíam agência, resistiam a imposições e jogavam com as margens de manobra que lhe eram permitidas: o roubo da arca de diamantes por Xica e Quiloa é um dos momentos mais significativos desta outra postura. Por outro lado, a figura de Xica dialogava com outras memórias sobre a personagem que oscilavam entre o mito sexual e a mandante violenta. Nas entrevistas, escritores, diretores, atores e telespectadores disputavam a memória da personagem com diferentes intenções.

De forma menos coesa do que a *Escrava Isaura*, percebemos que os *passados práticos* trazidos por *Xica da Silva* buscavam demonstrar a resistência dos marginalizados de uma sociedade hipócrita e valorizar as diferenças comportamentais e culturais representadas por José Maria, Elvira, Xica e tantos outros personagens e *plots* tematizando a opressão social e a resistência. O final feliz de Xica, José Maria e Elvira em contraponto ao final trágico de Violante representam o triunfo da liberdade sobre um

conservadorismo hipócrita e moralista. Nesse sentido, o passado de *Xica da Silva* é articulado como um espelho da nossa sociedade: ele é usado para reforçar a subversão ao moralismo e à violência da elite brasileira. As disputas pela memória de Xica, então, se traduziam em qual subversão deveria ser mais valorizada, oscilando entre resgatar a resistência política dos escravizados e sua ascensão social e usar humor, violência e erotismo para veicular ideias de liberdade comportamental e sexual, sem contudo conseguir evitar o reforço de estereótipos. Nestas disputas pela memória da escravidão o passado é administrado com o intuito de chamar atenção para tensões políticas ou culturais próprias dos presentes das novelas, não apenas influenciando na construção da identidade nacional e na historiografia sobre a escravidão brasileira, mas também agindo de maneira propositiva no contexto em que elas foram veiculadas: tanto *Escrava Isaura* quanto *Xica da Silva* trazem para a mesa a proposição de ideias específicas, e os passados que elas retratam, os dilemas e desfechos de cada personagem são as formas que cada uma encontra de apresentar estas ideias. Nesse sentido, o passado é visto como um elemento privilegiado para o uso político na arena pública.

Este trabalho não pretendeu esgotar as duas novelas. O conjunto específico de preocupações delimitou o problema de pesquisa, mas definitivamente escamoteou uma infinidade de elementos ricos para a análise. A telenovela brasileira é um dos temas mais subestimados para o estudo de narrativas sobre o passado na esfera pública ou mesmo sobre a construção de identidades nacionais e subnacionais. Este trabalho explorou uma pequena parte do potencial delas como objeto de pesquisa. Nossos principais objetivos foram fazer com que o leitor atente para as diversas intencionalidades envolvidas na produção de passados, seja na historiografia, seja nas mais variadas formas com que narrativas sobre o passado circulam na arena pública; chamar atenção para o ato performativo e propositivo que é situar ou não algo no passado e estimular a reflexão sobre a articulação da temporalidade nestas narrativas; atentar para as consequências éticas e políticas das escolhas de quem fala sobre o passado, sejam historiadores ou não. Fazer saber que, ao se falar sobre o passado, se está voluntária ou involuntariamente entrando em uma disputa sobre memórias que é indissociável de relações de poder e pode ter consequências (previsíveis ou imprevisíveis) diretas na nossa contemporaneidade; chamar atenção para as tendências paralelas entre as inovações historiográficas, as narrativas públicas sobre o passado, e as demandas sociais e culturais do presente, pois ainda que este trabalho não tenha conseguido aprofundar de que forma esta circularidade atua, procurou demonstrar que este caminho em paralelo é um objeto de estudo rico para o pesquisador interessado.

Este trabalho procurou demonstrar também como o jogo de *anacronismos* e *particularismos* que criam uma ruptura entre passado e presente podem às vezes reforçar o caráter enclausurado e repetitivo de certas violências. Estes dois casos sobre como telenovelas – este produto cultural específico, central para a identidade nacional do final do século XX, criado por diversas mãos, protointerativo e imprevisível – abordam o passado escravista podem chamar atenção para os contextos em que esse passado é acionado, com que objetivos e *quais os elementos deste passado mais difíceis de serem veiculados na arena pública*. Talvez esta última seja, ao fim e ao cabo, a principal questão para uma história da memória da escravidão com um horizonte utópico de elaboração



do passado,<sup>355</sup> que aqui ainda não temos como responder. Contudo, chamamos atenção para isto: que fiquemos sempre atentos quando se fala sobre escravidão: quem fala? Para quem fala? E por quê?

A escravidão é um tema central na história brasileira: sob a perspectiva da elaboração do passado, ela é um passado traumático que não foi elaborado? Ou ela é um passado que precisa ser re-traumatizado? Que precisa ser historicizado para ser elaborado? Ainda que este trabalho não tenha pretendido tematizar especificamente o passado da escravidão como trauma e a questão da elaboração desse passado, estas preocupações tangenciam a discussão, com a hipótese de que, no Brasil, a memória do racismo na escravidão possa se caracterizar como o que Paul Ricoeur chamou de *memória impedida*:<sup>356</sup> uma memória esquecida, recalcada, que tende à repetição; seu próprio esquecimento é obra da compulsão da repetição, e o trauma permanece indisponível. No seu lugar, surgiriam fenômenos de substituição para mascarar seu retorno. A centralidade da escravidão na história brasileira, suas permanências e latências, e o destaque que as ideias de mestiçagem (associada historicamente ao branqueamento) e do mito da democracia racial nas interpretações do Brasil e nos usos do passado prático poderiam denunciar uma dimensão recalcada e repetitiva.

Talvez a escravidão brasileira seja um *passado que não quer passar*,<sup>357</sup> que se instituiu como presente. A partir desta perspectiva, colocar a escravidão como um mal anacrônico, pertencente ao passado, pode se tornar um empecilho à sua elaboração,<sup>358</sup> uma vez que, como aponta Manuel Cruz, um presente incompreensível e um mundo naturalizado só aceitam viajar ao passado de visita. E é importante que se diga, esta elaboração do passado não se trata de modo algum de fazê-lo desaparecer, nem de apagar o histórico de opressão, luta e sofrimento das populações escravizadas no Brasil; mas, ao contrário, demonstrar como o jogo de *anacronismos* e *particularismos* que criam uma ruptura entre passado e presente podem reforçar a permanência dessa opressão e o caráter enclausurado e repetitivo de certas violências.

Não se pretende aqui minimizar as diversas iniciativas e conquistas na direção de um trabalho de memória efetivo sobre o passado escravista brasileiro, tanto no âmbito acadêmico quanto os convertidos em políticas públicas, como instituição de lugares de memória, a política de cotas, a criminalização do racismo, a instituição legal do ensino de história e cultura afro-brasileiras, dentre muitas outras. O objetivo aqui é apontar as resistências que estas iniciativas encontram e atestar inclusive sua vital importância e necessidade. Uma iniciativa de destaque nesse sentido é a Comissão da Verdade da Escravidão Negra no Brasil, criada no início de 2016 pela OAB (Ordem dos Advogados do Brasil) com o objetivo de realizar um resgate histórico e a investigação de crimes

---

<sup>355</sup> ADORNO, Theodor. O que significa elaborar o passado. In: *Primeira versão*, ano VI, vol. XXI, jan.-abr. 2008. p. 2-13.

<sup>356</sup> RICCEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

<sup>357</sup> NOLTE, Ernst. Passado que não quer passar: um discurso que pôde ser escrito, mas não proferido. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 25, outubro, 1989. p. 10-15.

<sup>358</sup> LÜBBE, Hermann. Esquecimento e historicização da memória. *Revista Estudos Históricas*, v. 29, n. 57, p. 283-298.

cometidos contra a população negra no período escravista brasileiro e discutir formas de reparação.<sup>359</sup> Outras iniciativas incluindo as histórias que este trabalho tematiza vêm sendo propostas, como o espetáculo de dança<sup>360</sup> que tematiza a história de Chica da Silva e a ideia de um novo filme,<sup>361</sup> desta vez ambos tendo como base o trabalho de Júnia Furtado.

No entanto, muitas das discussões públicas ao condenar a escravidão costumam situá-la em um passado desvinculado do presente, operando o mesmo *maniqueísmo temporal* que vimos na forma como *Escrava Isaura* articulava o tempo.<sup>362</sup> Nesse sentido, a escravidão é um passado mais facilmente usado como metáfora para questões específicas do presente (ditadura ou os movimentos sociais e culturais, etc.) do que como explicação de elementos do presente que são diretamente herdados dela. Ainda que se condene a escravidão e o racismo ou que se combata o mito da democracia racial, talvez ainda falte historicizar a escravidão, a vincular com o presente de forma mais explícita e direta, mesmo que isto signifique uma forma incômoda de “retraumatizá-la” para que ela possa ser elaborada – e isto não é fácil em um Brasil que talvez seja um país *presentista*<sup>363</sup> por excelência.

A elaboração do passado passa pela noção de *perdão difícil* de Ricoeur, um horizonte utópico necessário à promoção de um esquecimento feliz, mas difícil por pertencer ao dom da dádiva. Neste sentido, quem fala é essencial para atestar os limites do horizonte utópico aqui esboçado, pois como coloca Adorno, “o gesto de tudo esquecer e tudo perdoar é privativo daquele que sofreu a injustiça”.<sup>364</sup> Contudo, retomando agora a longa *epígrafe* deste trabalho, a vontade de tudo esquecer e tudo perdoar, acaba partindo daqueles que praticaram a injustiça. Quem pede perdão é Isaura, porém nunca perdão à população negra, mas ao seu herói abolicionista branco que pretendia escravizar seu algoz. Quem pede o perdão é a moça que, mesmo escravizada, é o arquétipo da branquitude, incorporação dos valores senhoriais. Ela o pede àquele que não sofreu injustiça nenhuma, mas que tem o seu destino nas mãos. Eis aí, ao fim e ao cabo, o autoperdão que Adorno alerta. Mas para além disto, quando Isaura pede o perdão, ela – na perspectiva cristã que é tão forte na personagem – o pede *pelos outros*. “*Perdão, perdão por eles...*”. Perdão por eles que preferem a morte a pedir perdão. Sim,

---

<sup>359</sup> Para mais informações ver, por exemplo, CANTALICE, Tiago. Comissão da Verdade da Escravidão Negra no Brasil. Fundação Cultural Palmares, 26/02/2016. Disponível em: <<http://www.palmares.gov.br/?p=40752>>. Acesso em: 09/07/2016.

<sup>360</sup> Para o espetáculo de dança ver: OLIVEIRA, Flávia. “Chica da Silva tem história revista para além de sua sensualidade”. *O Globo*, 21/05/2015. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/teatro/chica-da-silva-tem-historia-revista-para-alem-de-sua-sensualidade-16216330>>. Acesso em: 09/09/2017.

<sup>361</sup> Para o projeto de um novo filme, ver: RUSSO, Francisco. “Exclusivo: Jeferson De confirma que ainda pretende fazer a refilmagem de Xica da Silva”. *Adoro cinema*, 18/09/2016. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-124499/>>. Acesso: 08/07/2017.

<sup>362</sup> BEVERNAGE, Berber. *The past is evil/evil is past*. Op. Cit.

<sup>363</sup> HARTOG, François. *Regimes de historicidade*. Presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

<sup>364</sup> ADORNO, Theodor. *O que significa elaborar o passado*. Op. Cit.

Adorno, e mais tarde Ricœur, dirão que só quem sofreu a injustiça pode ceder o perdão. Mas a questão mais profunda aqui é a de como ceder o perdão àqueles que nunca pediram?

## Referências bibliográficas

### Fontes:

*Escrava Isaura* [DVD]. 15 horas. Rio de Janeiro: Globo Marcas, 2012.

*Xica da Silva* [Youtube, capítulos avulsos]. 231 capítulos. Rio de Janeiro: Rede Manchete, 1996.

*Xica da Silva* [Youtube, capítulos avulsos]. Reprise. 218 capítulos. São Paulo: SBT, 2005.

### Filmes / documentários:

*A Escrava Isaura* (1949). Direção: Eurípedes Ramos, Roteiro: Eurípedes Ramos e J. B. Tanko, Produção: Alípio Ramos / Atlântida Cinematográfica e Cinelândia Filmes.

*A Negação do Brasil* (2000). Documentário. Direção, Roteiro e Produção: Joel Zito Araújo. Brasil: Ministério da Cultura, Casa da Criação. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PrrR2jgSf9M>>. Acesso em: 07/11/2017.

*Escrava Isaura* (1929). Direção: Antônio Marques Costa Filho, Roteiro: Antônio Marques Costa Filho, Produção: Mundial Filmes.

*Xica da Silva* (1976). DIEGUES, Carlos. Direção: Carlos Diegues. Roteiro: Carlos Diegues e João Felício dos Santos. Produção: Embrafilme e Unifilms.

### Revistas / periódicos:

ARAUJO, Taís. “Entrevista: ‘É uma besteira, não é para comemorar’, diz Tais Araújo sobre ser a primeira protagonista negra de uma novela das 21h”. *CONTIGO*, s/i. Disponível em: <<http://mundotaisaraujoentrevista.blogspot.com.br/2012/10/e-uma-besteira-nao-e-para-comemorar-diz.html>>. Acesso: 29/07/2017.

\_\_\_\_\_. “Entrevista: Taís Araújo, a primeira protagonista negra da TV: ‘Esse título mostra o preconceito do meu país’”. *ÉPOCA*, s/i. Disponível em: <[http://mundotaisaraujoentrevista.blogspot.com.br/2012/08/tais-araujo-primeira-protagonista-negra\\_25.html](http://mundotaisaraujoentrevista.blogspot.com.br/2012/08/tais-araujo-primeira-protagonista-negra_25.html)>. Acesso: 29/07/2017.

BONASSA, Elvis Cesar. “Manchete contrata esotérico para escrever ‘Xica da Silva’”.

- Folha de São Paulo*, 04/06/1996, Ilustrada, página 4. Disponível em: <<http://acervo.folha.uol.com.br/>>. Acesso em: 29/07/2017.
- BRAGA, Gilberto. “Para Isaura seguir no ar não poderia ter a palavra escravo”. Entrevista a Thaís Britto. *O Globo*, Rio de Janeiro, 23/03/2014. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/gilberto-braga-para-isaura-seguir-no-ar-nao-poderia-ter-palavra-escravo-11953024#ixzz4kNCOKaaJ>>. Acesso: 15/06/2017.
- CASTAÑEDA, Júlio. “O maior fenômeno da TV”. *CONTIGO*, n. 1198, São Paulo: Abril. 01/09/1998, pp. 60-61.
- CASTRO, Daniel. “Polêmica pode levar Taís Araújo à Globo”. *Folha de São Paulo*, ilustrada. São Paulo, 26/05/1997.
- \_\_\_\_\_; RIGITANO, Cristina. “‘Xica’ despida perde audiência”. *Folha de São Paulo*, ilustrada. São Paulo, 30/11/1996.
- CASTRO, Ruy. “Playboy entrevista Gilberto Braga. Uma conversa franca sobre sexo, censura, dinheiro, sucesso, os bastidores da TV e o fantástico mundo da novela das oito, com o autor de *Água Viva*”. Trecho disponível em: <<http://www.teledramaturgia.com.br/escrava-isaura-1976>>. Acesso em: 15/06/2017.
- CASTRO, Thell de. “Em 1996, autor da Globo enganou Silvio Santos e escreveu novela para Manchete”. *Notícias da TV – Memória da TV*, 24/01/2016. Disponível em: <<http://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/televisao/em-1996-autor-da-globo-enganou-silvio-santos-e-escreveu-novela-para-manchete-10293>>. Acesso em: 29/07/2017.
- CHALHOUB, Sidney. “Gorender põe etiquetas nos historiadores”. *Folha de São Paulo*, 24/11/1990, Caderno Letras, página H-7.
- “ELAS só brigam na novela”. *CONTIGO*, n. 216, São Paulo: Abril, dez. 1979, p. 30.
- “ESCRAVA Isaura – curiosidades”. *Memória Globo*. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/escrava-isaura/curiosidades.htm>>. Acesso: 25/06/2017.
- “FINAL de Escrava Isaura, O”. *ILUSÃO*, São Paulo: Abril, n. 258, jan. 1977, p. 11.
- GHASPAR, Emerson. “Entrevista Walcyr Carrasco: 20 Anos de Xica Da Silva”. *Portal O Planeta TV*, 17/09/2016. Disponível em: <<http://oplanetatv.clickgratis.com.br/colunas/entrevistas/entrevista-walcyr-carrasco-20-anos-de-xica-da-silva.html>>. Acesso: 29/07/2017.
- GORENDER, Jacob. “Como era bom ser escravo no Brasil”. *Folha de São Paulo*, 15/12/1990, Caderno Letras, página F-2.
- LARA, Silvia Hunold. “Gorender escraviza a história”. *Folha de São Paulo*, 12/01/1991. Caderno Letras, página F-2.
- LOPES, Fernanda. “Vinte anos após Xica da Silva, Taís Araújo faz autocrítica: ‘Era tão verde’”. *Notícias da TV*, 14/09/2016. Disponível em:

- <<http://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/novelas/vinte-anos-apos-xica-da-silva-tais-araujo-faz-autocritica-era-muito-verde-12492#ixzz4mHYVRmxA?cpid=txt>>. Acesso: 29/07/2017.
- “NOVA Conquista dos negros, A.”. Recorte de entrevista de Milton Gonçalves para matéria de revista. Sem referência. Acervo disponível em: <<http://revistaamiga-novelas.blogspot.com.br/2011/08/escrava-isaura-tv-globo-1976.html>>. Acesso em: 09/09/2017.
- NUNES, Janaína. “Queriam que Xica da Silva fosse uma branca que tomasse sol’, diz autor”. *Colaboração para o UOL: TV e Famosos*. 15/03/2016. Disponível em: <<https://tvefamosos.uol.com.br/noticias/redacao/2016/03/15/queriam-que-xica-da-silva-fosse-uma-branca-que-tomasse-sol-diz-autor.htm?cmpid=copiaecola>>. Acesso: 29/07/2017.
- OLIVEIRA, Flávia. “Chica da Silva tem história revista para além de sua sensualidade”. *O Globo*, 21/05/2015. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/teatro/chica-da-silva-tem-historia-revista-para-alem-de-sua-sensualidade-16216330>>. Acesso em: 09/09/2017.
- PENTEADO, Ilvanero. “Escrava Isaura é a primeira experiência de Lucélia na televisão...”. *AMIGA*, n. 339, Rio de Janeiro: Bloch, 17/11/1976.
- “QUARENTA anos após ‘Xica da Silva’, Zezé Motta lembra papel e fala da solidão na velhice”. *Extra*, 19/06/2016. Disponível em: <<https://extra.globo.com/tv-e-lazer/quarenta-anos-apos-xica-da-silva-zeze-motta-lembra-papel-fala-da-solidao-na-velhice-19526177.html>>. Acesso: 29/07/2017.
- RIGITANI, Cristina. “Avancini critica a atuação de Adriane Galisteu”. *Folha de São Paulo*, Tv Folha. São Paulo, 15/12/1996.
- RUSSO, Francisco. “Exclusivo: Jeferson De confirma que ainda pretende fazer a refilmagem de Xica da Silva”. *Adoro cinema*, 18/09/2016. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-124499/>>. Acesso: 08/07/2017.
- WANDERLEI, Lilian. “A abertura de Xica da Silva é uma obra de arte. *AMIGA*, s/i. Disponível em: <<http://revistaamiga-novelas.blogspot.com.br>>. Acesso: 29/07/2017.
- “WEBDOC cronologia - Incêndio na TV Globo (1976)”. *Memória Globo*. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/videos/idvideo/3581396/title/webdoc-cronologia-incendio-na-tv-globo-1976.htm>>. Acesso: 18/06/2017.
- “‘XICA da Silva’, de Walcyr Carrasco (sob o pseudônimo Adamo Angel), fica no vigésimo quinto lugar na lista das melhores novelas de todos os tempos...”. *Pure People*. Disponível em: <[http://www.purepeople.com.br/midia/-xica-da-silva-de-walcyr-carrasco\\_m886159](http://www.purepeople.com.br/midia/-xica-da-silva-de-walcyr-carrasco_m886159)>. Acesso: 29/07/2017.

## Sites consultados:

- Acervo Folha de São Paulo*. <<http://acervo.folha.uol.com.br>>. Acesso em: 29/07/2017.
- Adoro cinema*. <<http://adorocinema.com>>. Acesso em: 09/09/2017.
- Extra*. <<https://extra.globo.com>>. Acesso em: 10/09/2017.
- IMDB*. <<http://www.imdb.com>>. Acesso em: 18/06/2017.
- Memória Globo*. <<http://memoriaglobo.globo.com>>. Acesso em: 09/09/2017.
- Notícias da TV*. <<http://noticiasdatv.uol.com.br>>. Acesso em: 09/09/2017.
- O Globo*. <<https://oglobo.globo.com>>. Acesso em: 09/09/2017.
- Pure People*. <<http://www.purepeople.com.br>>. Acesso em: 29/07/2017.
- Revista Amiga e novelas* (acervo particular online de Césio Vital Guaudereto). <<http://revistaamiga-novelas.blogspot.com.br>>. Acesso em: 10/10/2017.
- Teledramaturgia*. <<http://teledramaturgia.com.br>>. Acesso em: 09/09/2017.
- UOL: TV e Famosos*. <<https://tvefamosos.uol.com.br>>. Acesso: 29/07/2017.
- Youtube*. <<http://youtube.com>>. Acesso entre 09/2016 e 11/2017.

## Bibliografia:

- ABREU, Gabriel Fleck. *Foucault do cabaré ao lar: um estudo sobre a apropriação de Michel Foucault por Margareth Rago em Do cabaré ao lar de 1985*. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.
- ADORNO, Theodor. O que significa elaborar o passado. In: *Primeira versão*, ano VI, vol. XXI, jan.-abr. 2008. p. 2-13.
- ALENCAR, Mauro. A Telenovela como Paradigma Ficcional da América Latina. *XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. S/d. Disponível em <<http://sec.adaltech.com.br/intercom/2005/resumos/R0543-1.pdf>> Acessado em 04/05/2016.
- \_\_\_\_\_. *A Hollywood brasileira: panorama da telenovela no Brasil*. Rio de Janeiro: Senac, 2002.
- ALVES, Kleber da Silva. A escrava Isaura e a inviabilidade econômica da escravidão: considerações sobre o antiescravismo de Bernardo Guimarães. In: *SOLETRAS*, Ano IX, Nº 17 – Supl. São Gonçalo: UERJ, 2009, pp. 15-24.
- AMADOR, Paulo. *Rei branco, rainha negra*. Belo Horizonte: Lê, 1990.
- ANDRADE, Mário de. A escrava que não é Isaura. *Obra imatura*, 3ª ed., São Paulo: L. Mantins Editora/Itatiaia, 1980, pp. 52-64.

- AQUINO, Maria Aparecida de. *Censura, Imprensa e Estado Autoritário, 1968-78, o exercício do cotidiano da dominação e da resistência; O Estado de São Paulo e Movimento*. São Paulo: USP/FFLCH, 1990.
- AVILA, Arthur. *(In)disciplinando a história: do passado histórico ao passado prático*. Disponível em: <<http://www.academia.edu/17902409>>. Acessado em: 20/06/2016.
- ARAÚJO, Joel Zito. *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*. São Paulo: SENAC, 2000.
- AZEVEDO, Celia Maria Marinho de. *Onda negra, medo branco: o negro no imaginário das elites – século XIX*. Rio de Janeiro, Paz e Terra: 1987.
- BEVERNAGE, Berber. The past is evil/evil is past: on retrospective politics, philosophy of history, and temporal Manichaeism. In: *History and Theory*, vol. 54, October, 2015. pp. 333-352.
- \_\_\_\_\_; LORENZ, Chris. Breaking up Time. Negotiating the Borders between Present, Past and Future. *Storia della Storiografia*, vol. 1, n. 63, 2013. pp. 31-50.
- BORELLI, Sílvia H. Simões; PRIOLLI, Gabriel (coords.). *A deusa ferida: por que a Rede Globo não é mais campeã absoluta de audiência*. São Paulo: Summus, 2000.
- BRASIL. *Política Nacional de Cultura*. Brasília: Ministério da Educação e Cultura, 1975.
- BURMESTER, Ana Maria de Oliveira. *A (dês)construção do discurso histórico: a historiografia brasileira dos anos 70*. 2ª ed. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1998.
- CALEIRO, Regina Célia Lima; NASCIMENTO, Vinícius Amarante. A sinhá sádica em *Chica que manda*, de Agripa Vasconcelos. *Revista Fórum Identidades*, ITABAIANA: GEPIADDE, Ano 07, Vol. 13, jan./jun. de 2013, pp. 88-100.
- \_\_\_\_\_. Chica/Xica da Silva: Representações do mito na memória de Joaquim Felício dos Santos e no romance de João Felício dos Santos. In: *Aedos*, Porto Alegre, v. 7, n. 16, jul. 2015, pp. 441-464.
- CAMPEDELLI, Samira Youssef. *A telenovela*. 1ª ed. São Paulo: Ática, 1985.
- CANTALICE, Tiago. Comissão da Verdade da Escravidão Negra no Brasil. *Fundação Cultural Palmares*, 26/02/2016. Disponível em: <<http://www.palmares.gov.br/?p=40752>>. Acesso em: 09/07/2016
- CAPARELLI, Sérgio. *Televisão e capitalismo no Brasil*. Porto Alegre: L&PM, 1982.
- CARDOSO, Ciro Flamarion (org). *Escravidão e abolição no Brasil: novas perspectivas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1988.
- CARDOSO, Fernando Henrique. *Capitalismo e escravidão no Brasil meridional: o negro na sociedade escravocrata do Rio grande do Sul*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- CARVALHO, José Murilo. *A construção da ordem: a elite política imperial; Teatro de sombras: a política imperial*. Editora Record, 2003.
- CHAKRABARTY, Dipesh. The death of history: historical consciousness and the



- culture of late capitalism. In: *Public Culture*, vol.4, n. 2, 1992, pp. 47-65.
- CHALHOUB, Sidney. Entrevista. In: *Revista de História*, 02/09/2008. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/entrevista/sidney-chalhoub>>. Acessado em: 09/06/2016.
- \_\_\_\_\_; SILVA, Fernando Teixeira da. Sujeitos no imaginário acadêmico: escravos e trabalhadores na historiografia brasileira desde os anos 1980. *Cadernos AEL*, v. 14, n. 26, 2010.
- COSTA, Cristiane. *Eu compro essa mulher*. Romance e Consumo nas telenovelas brasileiras. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2000.
- COSTA, Emília Viotti da. *Da senzala à colônia*. 4ª ed. São Paulo: Editora da UNESP, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Da monarquia à república: momentos decisivos*. 2. ed. São Paulo: Ciências Humanas, 1979.
- COUTINHO, Isadora Caminha. *O papel da Zona de Paz e Cooperação do Atlântico Sul (ZOPACAS) para o fortalecimento do entorno estratégico brasileiro: da criação à revitalização (1986-2014)*. Monografia de Conclusão de Curso apresentada ao Departamento de Economia e Relações Internacionais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.
- DOMINGUES, Petrônio. Movimento negro brasileiro: alguns apontamentos históricos. *Tempo* vol.12 no.23 Niterói 2007.
- FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes (o legado da "raça branca")*. 3ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1978.
- FERREIRA, Rodrigo de Almeida. *Cinema, história pública e educação: circularidade do conhecimento histórico em Xica da Silva (1976) e Chico Rei (1985)*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da UFMG, Belo Horizonte, 2014.
- FICO, Carlos; POLITO, Ronald. *A história no Brasil (1980-1989): elementos para uma avaliação historiográfica*. Ouro Preto: Editora UFOP, 1992.
- FIGUEIREDO, Luiz Antônio de. Considerações a respeito da escrava Isaura. In: *ALFA: Revista de Linguística*, v. 13, 1968, pp. 315-323.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família sob o regime a economia patriarcal*; apresentação de Fernando Henrique Cardoso – 48ª ed. São Paulo: Global, 2003.
- FUKUYAMA, Francis. *O fim da História e o último homem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- FURTADO, Júnia Ferreira. *Chica da Silva e o contratador dos diamantes: o outro lado do mito*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- GOMES, Bruno Sérgio F. F. O cinema como operador cognitivo. In: *Anais do Simpósio Internacional de História Pública: A história e seus públicos*, São Paulo: USP, 16 a 20 de julho de 2012, pp. 434-442. Disponível em:

- <<https://redebrasileiradehistoriapublica.files.wordpress.com/2013/01/a-histc3b3ria-e-seus-pc3bablicos--anais.pdf>>. Acesso em: 09/07/2016.
- GORENDER, Jacob. *O escravismo colonial*. São Paulo: Editora Ática, 1980.
- \_\_\_\_\_. *A Escravidão Reabilitada*. São Paulo: Editora Ática, 1990.
- GRIJÓ, Luiz Alberto. Mídia e poder no Brasil republicano: a democracia sequestrada. *XXVIII Simpósio Nacional de História da ANPUH – Lugares dos historiadores: novos e velhos desafios* Florianópolis, 27 a 31 de julho de 2015.
- GUIMARÃES, Antônio Sergio Alfredo. *Classes, raças e democracia*. São Paulo: Editora 34, 2002.
- GUIMARÃES, Bernardo. *A escrava Isaura*. FTD Editora, 2011.
- HAMBURGER, Esther. *O Brasil Antenado: a sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005.
- \_\_\_\_\_. Telenovelas e interpretações do Brasil. In: *Lua Nova*, São Paulo, n. 82, 2011, pp. 61-86.
- \_\_\_\_\_. Novelas como proto-interação, ou para uma crítica dos estudos de recepção. In: *Interin* (UTP), v. 09, p. 1-15, 2010.
- \_\_\_\_\_. A expansão do “feminino” no espaço público brasileiro: novelas de televisão nas décadas de 70 e 80. In: *Estudos Feministas*, Florianópolis, 15(1), jan-abr. 2007, pp. 153-175.
- \_\_\_\_\_. Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano. In: NOVAIS, Fernando A. (org.); SCHWARCZ, Lilia Moritz. (org. do volume). *História da vida privada no Brasil* vol.4: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, pp. 439-488.
- HARTOG, François. *Regimes de historicidade*. Presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2002, pp. 169 a 214.
- IANNI, Octavio. *Escravidão e racismo*. 2ª ed. revista e aumentada São Paulo: Editora Hucitec, 1988.
- JAMESON, Fredric. El posmodernismo y la sociedad de consumo. In: *El Giro Cultural: escritos seleccionados sobre el posmodernismo*, 1983-1998. Buenos Aires: Manantial, 1999, pp. 15-38.
- KING, Preston. *Thinking past a problem: Essays on the history of ideas*. Routledge, 2013.
- KOSELLECK, Reinhart. Espaço de experiência e horizonte de expectativa: duas categorias históricas. *Futuro Passado*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.
- KÖSSLING, Karin Sant’Anna. *As lutas anti-racistas de afro-descendentes sob vigilância do DEOPS/SP (1964-1983)*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social na Faculdade de Letras e Ciências Humanas da

- Universidade de São Paulo, 2007.
- LARA, Silvia Hunold. *Campos da violência*. São Paulo: Paz e Terra, 1988.
- LEAL, Ondina Fachel. *A leitura social da novela das oito*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- LORENZ, Chris. Unstuck in Time. Or: the sudden presence of the past. In: TILMANS, Karin; VREE, Frank van; WINTER, Jay (org.). *Performing the Past: memory, history, and identity in Modern Europe*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010. p. 67-102.
- LÜBBE, Hermann. Esquecimento e historicização da memória. *Revista Estudos Históricos*, v. 29, n. 57, p. 283-298.
- MACHADO, Maria Helena. “Teremos grandes desastres se não houver providências energicas e imediatas’: a rebeldia dos escravos e a abolição da escravidão”. In: ALLES, Ricardo e GRIMBERG, Keila. *Brasil Império*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- MATTOSO, Kátia de Queirós. *Ser escravo no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da Inconfidência*; apresentação Alberto da Costa e Silva. 9ª ed. São Paulo: Global, 2012.
- MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MORAES, José Geraldo Vinci de; REGO, José Márcio (org.). *Conversas com historiadores brasileiros*. São Paulo: Editora 34, 2002.
- NICOLAZZI, Fernando Felizardo. *Um estilo de história: a viagem, a memória, o ensaio. Sobre Casa-grande & senzala e a representação do passado*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.
- NOLTE, Ernst. Passado que não quer passar: um discurso que pôde ser escrito, mas não proferido. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 25, outubro, 1989. p. 10-15.
- NOVAIS, Fernando Antonio. *Estrutura e dinâmica do antigo sistema colonial*. São Paulo: Brasiliense, 1974.
- ORTIZ, Renato; BORELLI, Sílvia Helena S.; RAMOS, José Mário Ortiz. *Telenovela: história e produção*. [1989] 2ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- QUADROS, Carlos Fernando de. *A polêmica historiográfica como um espaço de embate teórico e político: o caso Jacob Gorender, Sidney Chalhoub e Silvia Lara*. Monografia de Conclusão de Curso apresentada ao Departamento de História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2011
- QUEIRÓZ, S. R. R. Escravidão negra em debate. In: FREITAS, M. C. (org.). *Historiografia brasileira em perspectiva*. 5ª ed. São Paulo: Contexto, 2003, pp. 103-108.
- POLLAK, Michael. “Memória, Esquecimento, Silêncio”. *Estudos históricos*. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, v. 2, n. 3, 1989, pp. 3-15.
- RAGO, Margareth. A “nova” historiografia brasileira. In: *Anos 90*, n. 11, jul. 1999.

- RAMOS, Igor Guedes. *Genealogia de uma operação historiográfica: as apropriações dos pensamentos de Edward Palmer Thompson e de Michel Foucault pelos historiadores brasileiros na década de 1980*. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de História da UNESP. Assis, 2014.
- REIMÃO, Sandra. *Livros e Televisão: correlações*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- RIBEIRO, A. P. G.; SACRAMENTO, I.; ROXO, M. (orgs.). *História da televisão no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2010.
- RICCEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- \_\_\_\_\_. A marca do passado. In: *História da historiografia*, n. 10, Ouro Preto, dez. 2012, pp. 329-349.
- ROSENSTONE, Robert A. The Historical Film as Real History. In: *Film-Historia*, vol. V, No. 1, 1995, pp. 5-23.
- ROSENZWEIG, Roy; THELEN, David Paul. *The presence of the past: Popular uses of history in American life*. Columbia University Press, 1998.
- RUFER, Mario. *La Nación en Escenas: memoria pública y usos del pasado en contextos poscoloniales*. Ciudad de México: Colégio de México, 2009.
- \_\_\_\_\_. Memoria sin garantías: usos del pasado y política del presente. In: *Anuario de Investigación 2009 – UAM-X*, 2010. p. 107-140.
- SALGUEIRO. *Samba Enredo 1963 – Xica da Silva*. Composição: Anescarzinho e Noel Rosa de Oliveira. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/salgueiro-rj/683008/>>. Acesso: 23/07/2017.
- SANTOS, João Felício dos. *Xica da Silva*. 3.ed. São Paulo: José Olympio, 2007.
- SANTOS, Joaquim Felício dos. *Memórias do Distrito Diamantino da comarca do Serro Frio*. 6.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1976.
- SANTOS, Natália Neris da Silva. *A voz e a palavra do movimento negro na Assembleia Nacional Constituinte (1987-1988): um estudo das demandas por direitos*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Mestrado Acadêmico da Escola de Direito de São Paulo da Fundação Getúlio Vargas (FGV - Direito SP), 2015.
- SCOTT, Joan. “Border Patrol”. *French Historical Studies*, 21 (3), 1998, pp. 383-397.
- SILVA, Eduardo. *As camélias do Leblon e a abolição da escravatura: Uma investigação de história cultural*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SOUZA, Laura de Mello e. O escravismo brasileiro nas redes do poder. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989, p. 133-153.
- THOMPSON, Edward Palmer. *A formação da classe operária inglesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- TONDATO, Marcia Perensin. *Um estudo das telenovelas brasileiras exportadas: uma narrativa aceita em países com características sociais e culturais diversas das*

- brasileiras*. Dissertação de Mestrado em Comunicação Social. São Bernardo do Campo, UESP, 1998.
- TRAVERSO, Enzo. Introducción: escribir la historia en el cambio del siglo. In: *La historia como campo de batalla: interpretar las violencias del siglo XX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2012, pp. 11-31.
- VAINFAS, Ronaldo. Colonização, miscigenação e questão racial: notas sobre equívocos e tabus da historiografia brasileira. *Revista Tempo*, v. 8, 1999, pp. 3-12.
- VALE, Ulisses do. O papel do público nos estudos históricos: uma polêmica. In: *Anais do Simpósio Internacional de História Pública: A história e seus públicos*. São Paulo: USP, 16 a 20 de julho de 2012, pp. 518-529. Disponível em: <[https://redebrasileiradehistoriapublica.files.wordpress.com/2013/01/a-histc3b3ria-e-seus-pc3b3blicos-\\_anais.pdf](https://redebrasileiradehistoriapublica.files.wordpress.com/2013/01/a-histc3b3ria-e-seus-pc3b3blicos-_anais.pdf)>. Acesso em: 09/07/2016.
- VASCONCELOS, Agripa. *Chica que manda*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1966.
- VERONESE, Josiane Rose Petry. *Os direitos da Criança e do Adolescente*. São Paulo: LTR, 1990.
- WHITE, Hayden. Historiography and historiophoty. *The American historical review*, v. 93, n. 5, 1988, pp. 1193-1199.
- \_\_\_\_\_. *The Practical Past*. Evanston: Northwestern University Press, 2014.
- Z Aidan Filho, Michel. *A crise da razão histórica*. Campinas: Papyrus, 1989.