

Edição v. 41  
número 1 / 2022

Contracampo e-ISSN 2238-2577  
Niterói (RJ), 41 (1)  
jan/2022-abr/2022

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como espaço de circulação da pesquisa e do pensamento acadêmico.

## DOSSIÊ

### Desejos coloniais: a fantasia erótica de Gilberto Freyre

### Colonial desires: Gilberto Freyre's erotic fantasy in Brazilian cinema

#### LEON ORLANNO LÔBO SAMPAIO

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) – Recife, Pernambuco, Brasil.  
E-mail: leonsampaio@gmail.com. ORCID: 0000-0002-6512-1538.

#### ANGELA PRYTHON

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) – Recife, Pernambuco, Brasil.  
E-mail: prython@gmail.com. ORCID: 0000-0001-7498-0951.

AO CITAR ESTE ARTIGO, UTILIZE A SEGUINTE REFERÊNCIA:

SAMPAIO, Leon Orlanno Lôbo; PRYTHON, Angela. Desejos Coloniais: a fantasia erótica de Gilberto Freyre. Contracampo, Niterói, v. 41, n. 1, p. 1-17, jan./abr. 2022.

**Submissão em: 10/01/2022. Revisor A: 28/02/2022; Revisor B: 21/03/2022. Aceite em: 22/03/2022.**

**DOI – <http://doi.org/10.22409/contracampo.v41i1.52792>**

## Resumo

A partir de uma abordagem crítica da obra de Gilberto Freyre, o artigo propõe pensar uma trajetória dos desejos coloniais no cinema brasileiro, a começar por *Xica da Silva* (1976), de Cacá Diegues. Se no filme do diretor cinemanovista, a fantasia erótica freyreana é acionada de modo a exaltar a luxúria do período colonial a partir da sexualização da protagonista negra, em alguns longas-metragens da última década (2010-2020), ela é mobilizada tanto para ilustrar a violência da colonização, quanto para aludir às tensões e desigualdades raciais da atualidade, seja através de cenas fetichistas, sádicas ou mesmo não violentas. *Vazante* (2017), de Daniela Thomas, *Açúcar* (2017), de Renata Pinheiro e Sergio Oliveira, *Joaquim* (2017) de Marcelo Gomes, *As boas maneiras* (2017), de Juliana Rojas e Marco Dutra, e *O Clube dos Canibais* (2018), de Guto Parente, são alguns dos filmes recentes que encenaram relações sexuais interracialis apoiadas no arsenal erótico freyreano, ainda que produzindo dobras nessa narrativa hegemônica.

### Palavras-chaves

Cinema brasileiro; Colonialidade; Desejo.

## Abstract

This paper intends to discuss the notion of colonial desires in Brazilian cinema via a critical approach to the work of Gilberto Freyre. The point of departure is *Xica da Silva* (1976), by Cacá Diegues. If, in the film by the cinemanovista director, Freyre's erotic fantasy is activated in order to exalt the lust of the colonial period by the way of the sexualization of the black protagonist, in some feature films from the last decade (2010-2020), Freyre is mobilized both to illustrate the violence of colonization, as well as to allude to current racial tensions and inequalities, whether through fetishistic, sadistic or even non-violent scenes. *Vazante* (2017), by Daniela Thomas, *Açúcar* (2017), by Renata Pinheiro and Sergio Oliveira, *Joaquim* (2017) by Marcelo Gomes, *The good manners* (2017), by Juliana Rojas and Marco Dutra, and *The Cannibal Club* (2018), by Guto Parente, are some of the recent films that staged interracial sexual relations based on Freyre's erotic arsenal, although producing folds in this hegemonic narrative.

### Keywords

Brazilian cinema; Coloniality; Desire.

## Introdução: a fantasia erótica

O ambiente em que começou a vida brasileira foi de quase intoxicação sexual. O europeu saltava em terra escorregando em índia nua; os próprios padres da Companhia precisavam descer com cuidado, senão atolavam o pé em carne. Muitos clérigos, dos outros, deixaram-se contaminar pela devassidão. As mulheres eram as primeiras a se entregarem aos brancos, as mais ardentes indo esfregar-se nas pernas desses que supunham deuses. Davam-se ao europeu por um pente ou um caco de espelho (FREYRE, 2006, p. 161).

O misto de voluptuosidade e servidão voluntária com que Gilberto Freyre descreve as mulheres indígenas neste trecho acima de *Casa grande e senzala* revela bastante do aspecto fantasioso que observamos em sua narrativa clássica sobre a formação cultural brasileira. A partir de termos amenos, tais como “confraternização entre vencedores e vencidos” (FREYRE, 2006, p. 33), Freyre conduz o leitor a uma interpretação positiva do colonizador europeu, sobretudo, porque a ele lhe cabia povoar as terras brasileiras, e diante da escassez de mulheres brancas, teria então que saciar seus desejos e constituir família com as mulheres indígenas e negras que aqui viviam.

Denise Ferreira da Silva (2006), numa leitura crítica acerca da escrita do sujeito nacional brasileiro, aponta que as articulações do erótico de Freyre, descritas em *Casa grande e senzala* através das relações sexuais entre brancos e não-brancos, estão marcadas todas elas por um desejo destruidor. Segundo a autora, a versão erótica freyreana promove o mestiço como um sujeito moderno, mas seu roteiro está traçado desde o princípio como “um objeto escatológico” (SILVA, 2006, p. 61). Ela argumenta que a miscigenação só é proposta por Freyre como um fator positivo da constituição social brasileira moderna porque “o excesso que ela produz” é na verdade uma “sobra”, um sujeito instável, que incorpora temporariamente a brasilidade como símbolo da cultura popular, mas que é incapaz de ameaçar o sujeito verdadeiro da história de Freyre, o branco colonizador, transigente para com as outras raças (Ibid, p. 62-63).

No entanto, segundo Silva, a erótica de Freyre se distingue bastante do texto clássico de Bataille (2014) sobre o erotismo. Para este, a atividade erótica pressupõe um dispêndio, ou seja, é contrária à produção regulada. Como sabemos, no contexto jurídico-econômico do colonialismo, o branco colonizador incorporava “a própria regulação (jurídica e econômica), como o regente soberano do latifúndio, de sua mulher, filhos, empregados e escravos” (Ibid, p. 77). É, sobretudo, por este aspecto, que a autora diz que a erótica de Freyre não tem relação com a erótica de Bataille, porque ao se apropriar dos corpos das escravizadas, os senhores não estariam infringindo a regulação.

Desde o início, a erótica de Freyre pertence à lógica da reprodução regulada: a primeira regra, o casamento, a aliança que fundamenta o social, mas também a casa-grande como uma unidade jurídico-econômica; a escravidão, um modo de produção econômica na qual o corpo do trabalhador é uma propriedade legal; e mais importante, a histórica, na qual os direitos absolutos do patriarcado sobre os corpos dos escravos também incluem o direito de usar o corpo da escrava como instrumento sexual e o direito de reclamar como seus os filhos dessas uniões sexuais (SILVA, 2006, p. 78).

Ainda segundo a autora, o horizonte de morte que hoje se apresenta para esse “brasileiro economicamente despossuído, o mais ou menos mestiço” (Ibid, p. 63), corolário do desejo destruidor do branco, que reside, em grande parte, em áreas controladas por milícias e pelo narcotráfico, e que também é alvo das políticas de extermínio do Estado, é a materialização esperada da narrativa hegemônica nacional, porque ela se funda justamente no desaparecimento desse sujeito social.

No cinema brasileiro, as narrativas apoiadas nessa versão erótica freyreana têm uma vasta trajetória. Num artigo diagnóstico sobre a representação racial no cinema brasileiro, Orlando Senna (1979) aponta que as ideias disseminadas por Freyre tiveram influência na produção dos filmes desde

a década de 1930. No entanto, segundo ele, por volta dos anos 1950, na fase do “Cinema Mulato”, o negro ainda era enquadrado dentro de uma “concepção meramente epidérmica”, especialmente a mulher negra, “apresentada e oferecida como objeto de prazer” (SENNA, 1979, p. 215).

A incidência dessa utilização do corpo negro cresce geometricamente da chanchada da Atlântida até a pornochanchada dos anos 70, que ocorre na mesma época em que a “indústria da mulataria” se organiza e aumenta seus lucros. Em toda uma linha de comédia a mulher negra é vista numa situação de senzala, sempre servindo a um Senhor, satisfazendo sua luxúria, limpando a casa e fazendo a comida (...) Difundindo uma imagem colonial e estereotipada do negro – animal de carga ou objeto sexual – esta parcela do cinema brasileiro evoca e confirma o sentido pejorativo da palavra mulato (que vem de mula) (SENNA, 1979, p. 215).

Senna aponta uma outra fase denominada como “negro/povo”, que correspondia aos filmes do Cinema Novo. Para ele, estes filmes se distinguem da fase do Cinema Mulato porque denunciavam a exploração dos negros, “mas sem se deter em uma análise racial, uma vez que o negro está englobado na massa multirracial dos pobres e oprimidos” (Ibid, p. 216). Ele elabora sobre uma certa tendência de filmes “preocupados com uma investigação da Cultura Negra como fator substantivo” (Ibid, p. 222) a partir de 1976, ano em que também são lançados *Tenda dos Milagres*, de Nelson Pereira dos Santos e *Xica da Silva*, de Cacá Diegues. As duas obras, voltadas à temática do nacional-popular e conciliadas com o mito da democracia racial, repercutem no cenário cultural da época. Alguns críticos, inclusive, acusam as obras de endossar a mestiçagem e reproduzir estereótipos grosseiros acerca dos negros.

Passados mais de quarenta anos, a fantasia erótica de Freyre segue viva no cinema brasileiro e no imaginário da branquitude, consolidando-se como uma tradição, já que vem sendo atualizada desde muito tempo. *Vazante* (2017, Daniela Thomas), *Açúcar* (2017, Renata Pinheiro e Sergio Oliveira), *Joaquim* (2017, Marcelo Gomes), *As boas maneiras* (2017, Juliana Rojas e Marco Dutra) e *O Clube dos Canibais* (2018, Guto Parente) são alguns dentre os vários filmes recentes que encenam relações sexuais interraciais a partir do arsenal erótico freyreano. No entanto, algumas dessas obras se apropriaram da erótica de Freyre não apenas para endossá-la, mas para aludir sobre as tensões e desigualdades raciais no país. A seguir, buscaremos mapear a trajetória desse desejo que persiste, e que vem ganhando formas cada vez mais complexas.

## *Xica da Silva*: símbolo sexual

*Xica da Silva*, sem dúvida, é um marco na cinematografia brasileira. Sucesso de bilheteria na época (três milhões de espectadores), o filme buscou retratar a história da negra alforriada Chica da Silva, personagem histórica que viveu no Arraial do Tejuco durante o século 18. O ambiente de “intoxicação sexual” descrito por Freyre em *Casa grande e Senzala* parece inspirar a abordagem do diretor Cacá Diegues. A narrativa freyreana é endossada, principalmente, através da caracterização da protagonista, que é representada como uma mulher libertina e sensual, influente por seus dotes sexuais. Por conta desses atributos e da personalidade selvagem – como o próprio diretor afirma em seu livro –, *Xica da Silva* (Zezé Motta) conquista o coração do contratador-geral João Fernandes de Oliveira (Walmor Chagas), e logo em seguida sua alforria.

Na primeira cena em que *Xica* aparece, ela está de costas no quintal de uma casa, próxima de algumas galinhas. Zezé (Stepan Nercessian), filho do sargento-mor do distrito, surge na varanda da casa comendo um milho. Ele joga o alimento na direção das galinhas e chama pela mulher imitando os animais (Xic, xic, xica). *Xica* levanta e diz: “Ah! Hoje não”, porém, não encontra o rapaz. Numa aparição surpresa, ele abre uma porta que dá para o quintal, vai até a protagonista e põe a cabeça entre as nádegas dela. *Xica* o repreende, se afasta. O jovem segue obstinado na perseguição, consegue tirar a parte de cima do vestido dela, que foge outra vez. No entanto, ela para, olha na direção do rapaz e sorri. Em seguida,

entra por um cômodo da casa e assobia. Ele comemora ao perceber que Xica aceitara o seu apelo sexual. A partir daí a relação sexual é sugerida através do som, já que o plano segue enquadrando apenas a porta de fora da casa. A cena encerra com um grito do rapaz. Nessa breve apresentação da protagonista, notamos um vestígio do desejo destruidor do branco, conforme Silva (2006) aponta. A associação com as galinhas é uma tentativa de rebaixar a personagem, de guiar a atenção para traços extravagantes da sua personalidade.

Essa mimese do animalesco retorna noutros momentos do filme, sobretudo, nos ritos de conquista e encontros sexuais de Xica. Ela uiva e assobia tanto nas cenas de sexo com João Fernandes, quanto com o líder quilombola Teodoro (Marcus Vinicius). Na sequência do banquete africano com o conde de Valadares (José Wilker), ela também emite sons antes do ato sexual, mas o curioso é a ação do conde, que desestabilizado corporalmente, mexe os braços imitando uma galinha. João Fernandes grita todas as vezes em que se deita com Xica. Essa escolha de apresentar o ato sexual a partir dos sons (uivos, assobios e gritos), segundo Liv Sovik, remetem a obra ao gênero da “comédia bufão” (SOVIK, 2014, p. 241).

Mariana Queen (2017) também comenta sobre determinadas influências na encenação do diretor. Conforme descreve a autora, a cena (Captura de Tela 1) em que Xica aparece nua pela primeira vez de corpo inteiro, na qual invade a reunião entre o contratador João Fernandes, o intendente (Altair Lima) e o sargento-mor do distrito (Rodolfo Arena), é inspirada na técnica de monumentalização (QUEEN, 2017, p. 51). Assim que tira a roupa, todas as personagens ficam imóveis – tal qual na *commedia dell’arte* italiana. Segundo Queen, essa “técnica de monumentalização também dá destaque ao primeiro contato visual de João Fernandes não só com a sua futura companheira, mas também com o corpo nu dela, explicitamente um fator sexual atrativo e impactante à primeira vista” (Ibid, p. 51).

#### Captura de Tela 1 – Sequência em que Xica da Silva invade a reunião



Fonte: *Xica da Silva* (1976)

Xica, ao se despir, aposta que sua pregnância corporal desordene o contratador. A conquista é parte da estratégia para ser alforriada e ascender socialmente. Ela compreende o poder de sedução

que tem, tanto que na última parte do filme, busca seduzir o personagem do Conde de Valadares a fim de contornar a situação complicada com João Fernandes. Essa articulação erótica, como descrevemos anteriormente, estrutura todo o enredo da obra, e foi em decorrência dessa aposta na sexualização da personagem que o filme se tornou alvo de polêmica.

Na edição 206 do jornal *Opinião*, uma série de intelectuais comenta o longa-metragem. No artigo intitulado *Copiando o senso comum*, Carlos Hasenbalg aponta que “entre as múltiplas possibilidades de se fazer uma adaptação livre da história original, o diretor escolheu a versão mais ambígua, e aquela que condensa, no personagem principal, todos os preconceitos a respeito da mulher negra” (HASENBALG, 1976, p. 19). O autor diz ainda que o filme retoma a tradição literária mistificadora e romântica ao agenciar os aspectos mais estereotipados do negro na cultura brasileira, e destaca que a vitalidade de Xica na obra está baseada na infantilização que Diegues faz de sua estrutura emocional, ao retratá-la através de ações espontâneas desprovidas de razão.

Beatriz Nascimento, historiadora e ícone do movimento negro, também escreve nesta mesma edição de *Opinião*. Em sua crítica intitulada *A senzala vista da casa grande*, ela comenta que o diretor abordou a história da escrava alforriada a partir do mito da sexualidade aberta que se desenvolveu em quatro séculos de domínio e exploração dos portugueses sobre as mulheres negras.

Então Xica da Silva se transforma num animal embrutecido pela fraqueza e irracionalidade. Sua erotividade nem legitima o seu poder de fato. É uma inconsequente, até nisso. Quando ela pensou, somente por um momento no filme (no “banquete africano”), o senhor Diegues arrumou-lhe uma cena estéril e banal. O único momento em que concede à plateia presenciar uma cena sexual de Xica da Silva, não é uma mulher que se apresenta, mas uma imagem metálica e animalesca, idiotizada na própria ação. Mais uma vez aparece a velha compreensão ocidental da África e do africano, como um primitivo, um selvagem (NASCIMENTO, 1976, p. 21).

Ainda segundo a autora, o filme de Diegues é “a projeção empobrecida de *Casa Grande e Senzala*” (Ibid, p. 20), sobretudo, porque representa os portugueses de maneira sentimental e complacente. Para Nascimento, essa humanidade dos brancos define o ethos do colonizador na obra, num retrato da escravidão que, segundo ela, é amena e divertida (Ibid, p. 20). A autora complementa afirmando que *Xica da Silva* “vem reforçar o estereótipo do negro passivo, dócil e incapaz intelectualmente, dependente do branco para pensar” (Ibid, p. 21). Apesar de concordar com a autora em diversos pontos da sua crítica, julgamos importante ponderar este tópico da representação do português como sentimental e complacente. Ela tem razão se leva em conta apenas o contratador João Fernandes, no entanto, não podemos dizer o mesmo do Conde de Valadares, tampouco do Intendente e da mulher do Intendente. Assim como estes três personagens, outros brancos tratam Xica com desdém e ojeriza, e isso pode ser observado de forma mais aguda na sequência em que ela se encontra no barco enquanto os brancos assistem seu passeio com repúdio, bem como na sequência final, em que ela é escorraçada da vila, sendo apedrejada por crianças.

De modo geral, o filme *Xica da Silva* sedimentou no imaginário brasileiro uma ideia da personagem histórica atrelada à sexualidade, configurando-se como uma matriz erótica do cinema brasileiro. Zezé Motta, atriz que representou Xica, posou nua para uma revista e passou a ser reconhecida enquanto símbolo sexual. A construção da personagem dentro do arquétipo da “mulata sensual”, segundo Sovik (2017), teve influência também na dinâmica cultural da violência racial e de gênero. Num artigo em que fala de Chica da Silva como um vulto histórico, a autora alerta para a atualidade dessa violência, mais especificamente para um trote realizado na UFMG (Captura de Tela 2), no qual um aluno branco acorrentou uma estudante negra e a fez carregar um cartaz em que dizia “Caloura Chica da Silva”. Para Sovik, essa violência atesta a latência do paradigma racista e patriarcal, pois regularmente vemos narrativas acionando a sedução e o sexo como as únicas estratégias possíveis para o prestígio social das mulheres negras (SOVIK, 2017, p. 19).

### Captura de Tela 2 – Trote da turma 2013 de Direito da UFMG



Fonte: Veja, 2013

### Vazante e Joaquim: desejos frustrados

Situações cotidianas estruturam a narrativa de dois filmes recentes que buscaram dar legibilidade histórica à escravidão através do ponto de vista de personagens brancos. *Vazante*, de Daniela Thomas, e *Joaquim*, de Marcelo Gomes, são obras que, além de serem tecidas em forma de crônica, exibem périplos de tropas em busca de ouro nas Minas Gerais e encenam relações sexuais entre brancos e negros. Filmes que se avizinham não só por suas paisagens majestosas e selvagens, mas por cenas de estupro e pelo ressentimento dos protagonistas masculinos. No entanto, ainda que haja muitas aproximações entre as obras, reconhecemos uma diferença fundamental, que se expressa no desdobramento desse ressentimento masculino, no que esses personagens brancos fazem com seus desejos frustrados.

O personagem que encarna o ressentido em *Vazante* é o português Antônio (Adriano Carvalho), proprietário de uma enorme casa-grande decadente, que, logo na primeira parte do filme, perde a esposa e o herdeiro num parto complicado. Após saber da morte dos familiares, o homem rumo a uma viagem solitária pelos confins do sertão mineiro. Só retorna à sua propriedade um tempo depois, com a ajuda de um escravizado africano (Toumany Kouyaté). De volta à casa-grande, o tropeiro passa a ocupar seu tempo entre a roça e a rede na varanda, numa acídia evidente. Na parte seguinte do filme, após ter se casado com a jovem Beatriz (Luana Nastas), ainda uma criança, Antônio segue indolente na rede, à espera que a jovem esposa menstrue para poder lhe prover filhos. Vez ou outra ele estupra a escravizada Feliciano (Jai Batista), mãe do garoto Virgílio (Vinicius dos Anjos), que tem idade próxima à Beatriz. Os dois jovens, pouco a pouco, vão se aproximando e, sem que Antônio perceba, se aventurando por lugares recônditos. A segunda frustração do português tem relação com essa aventura dos jovens, e só é revelada na sequência final, quando ele avista a criança que Beatriz acabara de parir. Antônio se dá conta que o filho não é seu. O efeito dessa descoberta é uma ação colérica por parte do tropeiro, que mata o bebê bastardo, e em seguida Virgílio e Feliciano.

### **Captura de Tela 3 – Antônio de pé e os corpos de Virgílio e Feliciano no chão**



Fonte: *Vazante* (2017)

Ações de violência extrema, como a de Antônio, são tema constante da obra crítica de Judith Butler. Segundo a autora, somos vulneráveis desde o princípio das nossas vidas, já que “mesmo antes da própria individualização, e em virtude de exigências físicas” (BUTLER, 2019, p. 51), somos entregues a pessoas que não temos idade suficiente para conhecer e julgar. Portanto, desde o início, somos vulneráveis à violência, e isso implica a possibilidade de alguém nos erradicar. Desdobrando essa ideia, a autora diz que tanto a violência como o abandono resultam de um processo de não reconhecimento do outro. Em linhas gerais, Butler afirma que existem normas e contornos culturais definindo quem conta e quem não conta como humano ao nosso redor (Ibid, p. 52).

Se ainda hoje as normas e quadros culturais do Ocidente não reconhecem a humanidade da pessoa negra de forma plena, no contexto da escravidão elas eram ainda piores. O desfecho de *Vazante* ilustra bem quais vidas importavam à época. Antônio livra a jovem esposa e pune Virgílio e Feliciano porque os dois escravizados são qualquer coisa para ele, vidas que não contam, que não devem ser enlutadas – como o próprio faz questão de comunicar, quando grita para os demais da localidade, que os corpos ficarão expostos para os urubus. *Vazante* emoldura assim a violência colonial, o exercício da regulação produtiva pelo branco colonizador. Sua forma ilustrativa, repleta de composições belíssimas, promove um contemplar estéril, um espetáculo de horror e resignação.

O quadro de humanidade em *Joaquim* é um tanto diferente, pelo menos sob a perspectiva do personagem heroicizado como Tiradentes (Júlio Machado). O filme de Marcelo Gomes exhibe a tomada de consciência do alferes a partir de uma série de frustrações com a Coroa Portuguesa, que vão o levando a uma condição ressentida. Mas é a relação do protagonista com Preta (Isabél Zuaa), escrava de outro negro, que melhor esboça a diferença de abordagem com *Vazante*, especialmente porque Joaquim nutre paixão por ela (Captura de Tela 4), e isso implica no reconhecimento da escravizada enquanto sujeito.

#### Captura de Tela 4 – Joaquim beija a escravizada Preta



Fonte: *Joaquim* (2017)

Logo no início do filme, após Preta catar piolhos na cabeleira dele, o alferes aparece fazendo sexo oral nela. Essa ação do protagonista transpõe parcialmente a versão erótica freyreana, já que, na sociedade patriarcal e escravista da época, cabia à mulher dar prazer ao homem, e não o contrário. A prática, bastante incomum, demonstra em alguma medida como a relação dos dois personagens tinha algo de excepcional. Em retribuição ao gesto do alferes, Preta o masturba e conta que o seu proprietário, o negro Benedito, está lhe obrigando a deitar com outros homens. Joaquim fala que sua promoção está próxima e que irá fazer uma oferta à Benedito. O alferes até que tenta persuadir o homem a vender sua escrava, mas não o convence.

Após ser violada pelo administrador, Preta esfaqueia o seu proprietário e foge. Essa ação da personagem escravizada assinala uma diferença fundamental entre ela e Xica da Silva. Se na obra de Diegues, a protagonista aposta numa conciliação com o branco para conquistar a alforria e ascender socialmente, em *Joaquim*, a ação da personagem negra é oposta. Ainda que na primeira parte da obra, Preta cultive a paixão do alferes, sua trajetória no filme é de insurgência contra o mundo branco.

Na última parte do filme, quando Joaquim busca retornar ao local onde encontrara pedras preciosas, ele é sequestrado por um grupo de negros, que o levam até um quilombo. Lá ele se depara com Preta, que não reconhece mais esse nome e lhe obriga a chamá-la de Zua. Transmitindo a mensagem dos líderes do quilombo, ela o ameaça de morte se não falar onde estão as tropas. Ele contesta dizendo que não tem tropa nenhuma, mas ela o ameaça outra vez. É aí então que ele a desafia: “Me mata! Me mata de uma vez!”. Após um tempo olhando para ele, ela fala algo para o companheiro quilombola e retira-se da tenda, onde Joaquim permanece preso. Nesta cena, reconhecemos novamente uma dimensão de vulnerabilidade comum, e uma possibilidade de desfecho não-violento, tal como Butler propõe, inclusive, por parte daqueles que historicamente foram oprimidos.

Segundo a autora, diante do outro, somos sempre interpelados (BUTLER, 2019). Há um “rosto” que nos convoca, que nos lança uma demanda moral impossível de rejeitar, ainda que não tenhamos solicitado. Essa noção do rosto - tomada emprestada de Lévinas – fundamenta boa parte da argumentação de Butler na sua proposta ética da não-violência. Conforme ela aponta, o rosto não fala propriamente, mas transmite a ideia contida no mandamento “Não matarás” (BUTLER, 2019, p. 162). É uma espécie de “vocalização sem palavras do sofrimento”, que só pode ser compreendida se estivermos atentos à precariedade da vida do outro e à precariedade da vida em geral (Ibid, p. 163-164).

O que resulta após a cena descrita acima é a libertação do prisioneiro, que nos termos de Butler, muito provavelmente seria decorrente da “escuta do rosto” pela personagem negra. No dia seguinte, Zua aparece na tenda para livrar Joaquim sem que os outros quilombolas vejam. Ele ainda tenta agarrá-la, mas

ela o ameaça com uma faca e diz: “Se tocar em mim, eu mato. Nunca mais nenhum branco vai encostar em mim!”. Ainda que a ação seja ameaçadora, a agressão não ocorre. Zua permite que Joaquim viva, mas distante dela. A fantasia erótica se encerra aí, disparando no protagonista um pouco mais de abertura em relação ao contorno do humano.

Ao retornar para a vila e ser indagado por seu escravo João (Welket Bungué) se aceita alforriá-lo, o alferes cede. Esse é mais um ponto que separa *Joaquim de Vazante*, pela possibilidade de emancipação, mesmo que ínfima, dos personagens negros. Além disso, o encadeamento dramático das ações parece pôr em crise a própria representação colonizador *versus* colonizado, que costumamos encontrar sob a forma da liberação conciliada ou da violência supressora. *Joaquim* parece se esquivar deste dilema, deixando-o aberto, enquanto *Vazante*, com seu desfecho pessimista, leva ao extremo com a eliminação do outro.

## *Açúcar e As boas maneiras: desejos gendrados*

Nesta seção, analisamos dois filmes que atualizam o desejo colonial sem acionar de modo substancial a violência de gênero, como vimos nas obras analisadas anteriormente. *Açúcar* e *As boas maneiras*, lançados no mesmo ano e realizados por duplas (Renata Pinheiro e Sérgio Oliveira/Juliana Rojas e Marco Dutra), investem em situações entre patroas e empregadas(os), que, de alguma maneira, dão visibilidade ao legado colonialista no Brasil contemporâneo. No entanto, o que nos faz vislumbrar a herança colonial não advém exatamente das relações sexuais entre as personagens de raças e classes diferentes, mas da carga exploratória do trabalho e de outras nuances. Nos dois filmes ocorre uma espécie de torção da erótica freyreana, já que o desejo representado não se enquadra como patriarcal.

Quem deseja nas obras são as personagens femininas, sobretudo, as patroas. Outro fator que corrobora para a torção da versão erótica de Freyre é que as relações sexuais não são propriamente heteronormativas. Uma é lésbica, a outra envolve duas mulheres e um homem. Além disso, as patroas (uma branca, a outra embranquecida) se apossam dos corpos das personagens negras com um aparente consentimento, ainda que em circunstâncias atípicas e em estados alterados de consciência. Ana (Marjorie Estiano), jovem abastada de *As boas maneiras*, encontra-se sonâmbula na cozinha quando beija a empregada Clara (Isabél Zuaa) pela primeira vez. A ação ocorre logo após ela devorar um pedaço de carne crua na geladeira. A babá, inicialmente, reage ao beijo com estranheza, mas em seguida apalpa a empregadora e a beija com expressão de prazer. Clara só afasta Ana quando esta lhe morde o lábio e arranha o ombro.

### **Captura de Tela 5 – A patroa Ana beija a babá Clara**



Fonte: *As boas maneiras* (2017)

Já Bethania (Maeve Jinkings), herdeira do engenho em *Açúcar*, desfruta do corpo de Zé Neguinho (Zé Maria) depois de uma bebedeira com sua madrinha Branca (Magali Biff). Através de uma passagem secreta na casa-grande, elas chegam numa mata que dá acesso a uma corredeira de água num lugar escuro e represado. Lá o ex-funcionário do engenho, agora líder da associação cultural quilombola, aparece para entretê-las. Na cena ele demonstra estar bastante à vontade, tendo seu corpo venerado pelas mulheres, que, lentamente, vão o tocando dos pés a outras partes. Essas articulações eróticas se aproximam um pouco mais da versão de Bataille do que os filmes que até então tínhamos abordado, pois as relações sexuais descritas acima não se configuram como transgressões “autorizadas”, ou seja, não estão fundadas na lógica da produção regulada que era praticada pelos senhores de engenho.

Porém, mesmo que a erótica freyreana tenha uma latência reduzida em *Açúcar* e *As boas maneiras*, acreditamos que é importante localizar os seus resquícios nas obras. O primeiro deles concerne à atmosfera em que os desejos emergem, que de alguma maneira dão a ver parte do legado colonialista. Ainda que trabalhem com um certo realismo, os dois filmes têm uma presença marcante de elementos sobrenaturais. Esse embaralhamento do real e da fantasia, em graus diferentes, produz climas sombrios que vincula os desejos das patroas a uma ideia obscura e perigosa, tanto que as cenas de excitação sexual ocorrem em situações de baixa luz e com as personagens brancas em estados alterados de consciência. Ao emergirem nessa modalidade soturna, as cenas de luxúria dos filmes acabam remontando aos tempos coloniais, porque o sexo entre senhores de engenho e escravas se dava em condições obscuras tais quais, que precisavam ser recalçadas também. Em *Açúcar*, esse processo de recalçamento acontece de forma integral, inclusive, é o que move o enredo do filme, com a personagem de Bethania tentando sonegar alguns fantasmas do passado, e se inquietando à medida que esse *estranho familiar* retorna, especialmente em forma de atração. Já em *As boas maneiras*, o recalque é operado por Clara, personagem negra, que estava consciente no momento do beijo da patroa sonâmbula. No dia seguinte após Ana ter lhe agarrado na cozinha, ela pergunta para a patroa se dormiu bem. A jovem fazendeira diz que teve um sonho esquisito, mas não revela o conteúdo. Em seguida, diz que não viu a empregada chegar. Supostamente com a intenção de preservar o emprego, Clara oculta a informação do que ocorrera entre as duas. Mas, na noite posterior, depois de acordar de um sonho, Ana beija a babá outra vez, e transa com ela de maneira consentida. A partir daí, Ana e Clara passam a desenvolver um laço afetivo, sem, no entanto, amenizar a carga de trabalho da empregada, que, recordemos, havia sido contratada como babá, mas que passou a realizar todo tipo de serviço, desde cozinhar até pintar o apartamento.

O segundo resquício da versão erótica de Freyre diz respeito à fetichização do negro, operação simbólica que reduz sua existência ao corpo. Para Fanon, tal processo é parte da situação colonial que forja o branco como sujeito universal, dotado de razão, e o negro como mero corpo animalizado. Ainda segundo ele, “o branco está convencido de que o negro é um animal, se não for o comprimento do pênis, é a potência sexual que o impressiona” (FANON, 2008, p. 147). De maneira sucinta, o argumento de Fanon é que o corpo do negro, hiper-sexualizado pelo branco, visado como criatura de impulsos primitivos, desajusta o esquema corporal do próprio branco, que passa a agir numa dinâmica de atração e repulsa.

Em *Açúcar*, vemos Bethania se comportar de maneira muito semelhante. Na primeira cena com Zé Neguinho, ela recusa a ajuda dele quando chega à casa-grande. Após outra situação com o rapaz, em que ela ironiza uma proposta de venda de terras, ela é quem passa a procurá-lo. Primeiro, vai com um lampião pelo mato até parar próximo de uma árvore e avistar os remanescentes quilombolas no terreiro da associação cultural. Quando percebe o olhar de Zé Neguinho em sua direção, ela tenta se esconder, mas não consegue. Na noite seguinte, Bethania segue até a sede da associação para falar com ele, pede ajuda para religar a luz. De volta à casa-grande, às escuras, ela passeia a lanterna sobre o corpo do rapaz enquanto ele faz o reparo elétrico. O gesto é o primeiro indício de atração da protagonista pelo personagem. Ele, ao terminar o serviço, também tem uma leve hesitação corporal, olha de forma sedutora para ela. Zé Neguinho só retorna à casa-grande após a chegada da madrinha de Bethania, Dona Branca. É ela quem o

convida a entrar. Nessa cena, Bethania demonstra bastante incômodo com a sua presença, principalmente com as coisas que ele fala, que se relacionam com a história e a cultura do povo escravizado. Mas, na cena seguinte, eles se encontram na corredeira de água, e dessa vez os corpos se tocam. Ainda que a cena de sexo seja produto do inconsciente da protagonista, ela preenche o circuito de atração e repulsa entre Bethania e Zé Neguinho no enredo, e, mais do que isso, materializa o processo de fetichização do negro, que localizamos acima como parte da erótica de Freyre.

#### **Captura de Tela 6 – Cena de sexo entre Bethania, Zé Neguinho e Dona Branca**



Fonte: *Açúcar* (2017)

A maneira como os diretores iluminam e enquadram a cena, com planos silhuetados e em *contre-plongée*, reforça a objetificação do corpo negro do rapaz, sobretudo, porque ele surge ocupando uma faixa central do quadro, numa escala muito maior do que as personagens brancas. A fantasia erótica de *Açúcar* atinge o seu clímax nessa cena, projetando, no nível do fetiche, a mesma vinculação do negro à sua potência sexual – que é reiterada em *Casa grande e senzala* –, e, de alguma maneira, amainando as tensões que se estabeleciam ali entre Bethania e Zé Neguinho, e que serão apaziguadas no desfecho redentor da protagonista, em sua “redescoberta” identitária.

### *O clube dos Canibais: o sadismo contemporâneo*

dentre as coisas úteis – o material bruto – que as escravas produziram estava o mestiço, um objeto condenado ao consumo, um excesso apenas necessário porque ao português faltavam atributos físicos indispensáveis à construção de uma civilização nos trópicos. Agora, no entanto, na medida em que as estruturas e os processos econômicos globais exigem menos e menos trabalho humano, quando menos material bruto é preciso para reproduzir a riqueza, o excesso finalmente atingiu o destino que a lógica utilitária proporciona, ele tornou-se um dejetivo” (SILVA, 2006, p. 82).

A trajetória de aniquilamento do sujeito nacional brasileiro – material bruto transformado em dejetivo, conforme Silva descreve nesta passagem acima – é reencenada de maneira quase literal em *O clube dos Canibais*, longa-metragem de Guto Parente. Numa clara alusão ao sadismo atual das elites brancas, o filme exhibe relações sexuais que resultam em mortes de personagens negros e mestiços. Em busca do prazer extremo, Otávio (Tavinho Teixeira) e Gilda (Ana Luiza Rios), proprietários de uma mansão à beira de uma praia, contratam empregados a fim de devorá-los. A mulher é quem seduz e transa com eles. No

momento do gozo, Otávio entra no quarto por uma porta escondida e mata os homens. O canibalismo é praticado também por uma espécie de seita (da qual Otávio faz parte), em que homens brancos abastados se juntam para ver o sexo e o extermínio de corpos negros numa espécie de arena romana. Após o rito bárbaro, os homens da supremacia branca comem estes corpos.

O ciclo de assassinatos e práticas canibais do filme nos remonta, evidentemente, às histórias do marquês de Sade, que Bataille discute em *O Erotismo*. Segundo o autor, “há na passagem da atitude normal ao desejo uma fascinação fundamental pela morte” (BATAILLE, 2014, p. 42). É por conta desse encantamento que Sade compreende o assassinato como o ápice da excitação erótica, porque ele acredita que a vítima ao ser sacrificada pode tornar sensível a brutalidade da morte. Porém, segundo Bataille, “no erotismo, menos ainda do que na reprodução, a vida descontínua não é condenada, a despeito de Sade, a desaparecer: ela é apenas colocada em questão (Ibid, p.42), devendo ser desordenada ao extremo, mas sem necessariamente deixar de existir.

Nesse sentido, Bataille (2014) compreende o sadismo dentro do domínio da soberania, um mundo no qual os limites da morte foram abandonados, em que o exercício constante é o da despesa absoluta. A atividade dos sádicos tem como princípio justamente o excesso, visa levar o corpo ao seu paroxismo, à maior excitação possível diante do sofrimento e aniquilação do outro, o que implica numa “antieconomia”, num gasto irreversível. Tal como Bataille, que articula a morte às noções de soberania e política, Achille Mbembe postula a soberania, de modo predominante, “como o direito de matar” (MBEMBE, 2018, p. 16). Em sua abordagem da necropolítica, ele afirma que nas experiências coloniais o exercício do poder sempre esteve à margem da lei.

Lá, o soberano pode matar em qualquer momento ou de qualquer maneira. A guerra colonial não está sujeita a normas legais e institucionais. Não é uma atividade codificada legalmente. Em vez disso, o terror colonial se entrelaça constantemente com fantasias geradas colonialmente, caracterizadas por terras selvagens, morte e ficções para criar um efeito de real (MBEMBE, 2018, p. 36).

Ainda segundo Mbembe, esse projeto colonial foi levado a cabo a partir do processo de “territorialização”, que inscreveu “um novo conjunto de relações sociais e espaciais” sobre áreas dominadas (MBEMBE, p. 38-39). Para o autor, essas ocupações coloniais desmantelaram os sistemas de produção locais, extraíram recursos, classificaram as pessoas de maneira hierárquica, e além disso, produziram “uma ampla reserva de imaginários culturais” (Ibid, p. 39). Hoje, segundo ele, as guerras da era da globalização não têm mais como prioridade a conquista e aquisição dos territórios. O que elas visam é “forçar o inimigo à submissão, independentemente de consequências imediatas, efeitos secundários e “danos colaterais” das ações militares” (Ibid, p. 51). No entanto, para Mbembe, os Estados já não exercem o monopólio sobre o direito de matar e “o ‘exército regular’ já não é o único meio de executar essas funções” (Ibid, p.52). Atualmente, segundo o autor, “milícias urbanas, exércitos privados, exércitos de senhores regionais, segurança privada e exércitos de Estado proclamam, todos, o direito de exercer violência ou matar” (Ibid, p. 53).

De maneira geral, as formas de necropoder têm se atualizado em “máquinas de guerra”, grupos de homens armados que se dividem e se mesclam combinando uma pluralidade de funções (Ibid, p. 54-55). Essas máquinas de guerra têm “as características de uma organização política e de uma empresa mercantil” (Ibid, p. 55). Muitas delas desfrutam de relações complexas com formas e agentes do Estado (Ibid, p. 54), tal como a milícia de *O clube dos canibais*, da qual Otávio faz parte, e que tem entre os seus membros um deputado federal.

### **Captura de Tela 7 – Cena do jantar da seita canibal**



Fonte: *O clube dos Canibais* (2018)

Borges (Pedro Domingues) é o personagem que mimetiza uma grande parcela dos nossos políticos atuais. Além de legislar no cargo público, ele dita as ordens na seita canibal. É também o personagem que mais se permite transgressões sexuais não-normativas, já que se relaciona com outros homens de forma clandestina. A descoberta dessas transgressões (Gilda avista o deputado transando com o segurança Lucivaldo durante uma festa) produz uma dobra no enredo, que passa a girar em torno desse acontecimento. A esposa de Otávio, primeiramente, tenta conversar com Borges sobre o ocorrido, mas ele age de maneira cínica, finge não compreender o que ela fala. A atitude do deputado faz com que Gilda relate a situação ao marido, que se desespera. Otávio diz a esposa que Borges virá atrás deles, porque não suportaria ter o segredo revelado entre seus pares. Como homem público, representante da moral e dos bons costumes, jamais ele poderia ter esse tipo de relação. Transar com outro homem seria uma transgressão inaceitável para os membros do clube. Isso se constata tanto no discurso moralista de Otávio – quando responde a Gilda que não é homem de dar o cu –, quanto no discurso cínico de Borges – quando no jantar da seita canibal fala para os colegas que é preciso defender os valores da família e lutar contra os inimigos pederastas. Manter as aparências, nos termos de Borges, seria eliminar o casal protagonista.

A primeira tentativa ocorre numa madrugada, em que homens encapuzados matam o segurança de Otávio e em seguida entram na casa. Com a ajuda de um novo “caseiro”, Otávio consegue matar os homens de Borges. Jonas (Zé Maria) é o personagem que o auxilia e que surge para desestabilizar a narrativa. Na entrevista de cadastro na empresa de segurança de Otávio, ele dá algumas pistas da sua trajetória e, quando perguntado sobre o tempo desempregado, responde que a situação está difícil. Não tendo vaga para segurança, Jonas aceita ser caseiro. Assim que assume o emprego na casa de Gilda e Otávio, se dá conta que foi contratado para funções excessivas ao cargo – como em *As boas maneiras*. Demandas que partem tanto do patrão (defesa do território) quanto da patroa (práticas sexuais). Após auxiliar Otávio na tentativa de assassinato dos capangas de Borges, ele é elencado para uma nova missão: matar o deputado numa emboscada. O golpe de machado que leva Borges à morte é executado pelo rapaz, que passa a suspeitar ainda mais do casal protagonista. Conhecendo os labirintos da casa e atento aos movimentos de Gilda e Otávio, Jonas escapa da armadilha que os patrões montam para ele. Numa ação de autodefesa, em pleno sexo com Gilda, ele se esquivava de um golpe de machado do protagonista. O golpe atinge a mulher, que morre no ápice do prazer. Otávio, em estado de choque, não tem forças para reagir. Jonas atira no patrão, que cai falecendo sobre a cama, abortando assim o plano do casal que visava sua aniquilação. O filme encerra com um plano zenital dos cadáveres, numa resposta um tanto óbvia (mas talvez necessária nesses tempos) de que o exercício da violência também se volta contra àqueles que praticam.

Ainda que os personagens principais da supremacia branca tenham sido punidos com este desfecho, sabemos que o horizonte de morte para Jonas não irá desaparecer, tal qual para os trabalhadores pobres brasileiros, sobretudo, àqueles que regularmente são racializados. Hoje, cada vez mais, com o colapso das instituições políticas formais e a emergência das máquinas de guerra, os roteiros destes sujeitos vêm se configurando como uma trajetória rumo ao desaparecimento.

*O clube dos Canibais* atualiza o sadismo dos herdeiros soberanos buscando desvios do pornográfico, estabelecendo uma certa distância da violência que os personagens das elites praticam. A *mise-en-scène* de Guto Parente privilegia os jogos eróticos entre Gilda e os empregados (os meneios e hesitações corporais, os olhares sedutores, sem necessariamente fetichizar os corpos negros e mestiços), assim como os instantes que antecedem às ações e gestos violentos dos personagens. Mesmo que o horror seja materializado, através da exposição de cadáveres e da supressão física de membros e outras partes do corpo humano, os atos fatais de violência são enquadrados com certas restrições. A primeira é que a decupagem funcional (campo e contracampo) evita mostrar a ação completa, com a presença do agressor e da vítima num mesmo plano. A segunda é que o diretor evita os abundantes *hiperclose* que hoje caracterizam a estética da indústria pornográfica. E a terceira diz respeito à duração dos planos, que por serem mais alongados que a maioria das obras audiovisuais da atualidade, ofertam ao espectador uma temporalidade maior para apreender as imagens e pensar acerca do que se vê.

## Considerações finais

Neste breve mapeamento do desejo colonial no cinema brasileiro, constatamos como a erótica freyreana teve um papel fundamental, especialmente nas caracterizações das personagens negras e nas dinâmicas de atração e repulsa dos brancos. Ainda que tenha torções e desvios dos desejos patriarcais, bem como relações sexuais não violentas, o que estas obras esboçaram, de maneira geral, foi um panorama do imaginário da branquitude, sobretudo, porque aquilo que foi posto em cena está compreendido dentro dos anseios de personagens brancos.

Como alguns autores têm apontado (SILVA, 2006; ALMEIDA, 2018), o racismo estrutural que ainda hoje se manifesta, passa pela nossa incapacidade de perceber como os tratados culturais e as narrativas históricas amenizaram as relações dos brancos colonizadores com os indígenas e com os negros escravizados. Se por um lado, os filmes deram a ver os processos de subalternização dos negros e mestiços, por outro, revelaram os privilégios dos brancos, e conseqüentemente, seus fetiches e obsessões.

O sujeito privilegiado brasileiro, o branco soberano - aquele que vivia nas casas-grandes e hoje habita os condomínios e mansões - não hesita em mostrar suas armas em atividade libidinal (*O Clube dos Canibais*), tampouco quando frustrado (*Vazante*). Como Mbembe pontua, “a distinção social entre aqueles que têm armas e os que não têm” (Mbembe, 2018, p. 59) parece ser a clivagem central da atualidade. No Brasil contemporâneo, essa cisão parece cada vez mais nítida.

## Referências

AÇÚCAR. Direção: Renata Pinheiro e Sérgio Oliveira. Brasil: Arome Filmes/ Boulevard Filmes/ Canal Curta!, 2017. Digital (100 min), son., color.

ALMEIDA, Silvio. **O que é racismo estrutural?**. Belo Horizonte: Letramento, 2018.

AS BOAS maneiras. Direção: Juliana Rojas e Marco Dutra. Brasil/França/Alemanha: Dezenove Som e Imagem/ Good Fortune Films/ Urban Factory, 2017. Digital (135 min), son., color.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

- BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo**: crítica da violência ética. Belo Horizonte: Autêntica, 2017
- BUTLER, Judith. **Vida precária**: os poderes do luto e da violência. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- CANTO de ave amazônica é o mais alto já registrado. **Planeta**, 22 out. 2019. Disponível em: <https://url.gratis/dxu9B>. Acesso em: 20 maio 2020.
- DIEGUES, Carlos. **Vida de cinema** – antes, durante e depois do Cinema Novo. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008
- FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande & Senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 51. ed. rev. São Paulo: Global Editora, 2006.
- FREUD, S. **Freud (1917-1920) “O homem dos lobos” e outros textos** – Obras completas. São Paulo: Companhia das letras, 2010.
- HASENBALG, Carlos. Copiando o senso comum. **Opinião**, s. v., n. 206, p. 19, out. 1976.
- JOAQUIM. Direção: Marcelo Gomes. Brasil/Portugal/Espanha: Rec. Produtores Associados/ Ukbar Filmes, 2017. Digital (97 min), son., color.
- MBEMBE, Achile. **Necropolítica**. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil**: identidade nacional versus identidade negra. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- NASCIMENTO, Beatriz. A senzala vista da casa grande. **Opinião**, s. v., n. 206, p. 20-21, out. 1976.
- O CLUBE dos Canibais. Direção: Guto Parente. Brasil: Tardo, 2017. Digital (81 min), son., color.
- QUEEN, Mariana. **As Xicas da Silva de Cacá Diegues e João Felício dos Santos**: traduções e leituras da imagem da mulher negra brasileira. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Universidade de São Paulo, 2017.
- RODRIGUES, J. Carlos. **O negro brasileiro e o cinema**. 4 ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.
- SENNA, Orlando. Preto-e-branco ou colorido: o negro e cinema brasileiro. **Vozes**, ano 73, v. LXXIII, n. 3, p. 211-226, 1979.
- SCHUCMAN, Lia V. **Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”**: Raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana. Tese (Doutorado em Psicologia) – Universidade de São Paulo, 2012.
- SILVA, Denise F. da. À brasileira: racialidade e a escrita de um desejo destrutivo. **Estudos feministas**, v. 14, n. 1, p. 61-83, 2006.
- SOVIK, Liv. Chica da Silva: a irrupção da memória negra em um samba-enredo. *In*: MATOS, Claudia N. de; MEDEIROS, Fernanda T. de; OLIVEIRA, Leonardo D. de (Orgs.). **Palavra cantada**: estudos transdisciplinares. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2014.
- SOVIK, Liv. Chica da Silva as Vulto Histórico: Brazilian Imaginaries and Gender Violence. **Letterature d’America**, anno XXXVII, n. 165, sem paginação, 2017.
- UFMG investiga trote com teor racista. **Veja**, 19 mar. 2013. Disponível: <https://veja.abril.com.br/educacao/ufmg-investiga-trote-com-teor-racista/>. Acesso em: 05 fev. 2022.
- VAZANTE. Direção: Daniela Thomas. Brasil/Portugal: Cisma Produções/Dezenove Som e Imagem/Ukbar Filmes, 2017. Digital (116 min), son., P&B.
- XICA da Silva. Direção: Cacá Diegues. Brasil: Embrafilme/Terra Filmes, 1976. Digital (107 min), son., color.

XICA da Silva – genial? Racista? Digno do Oscar? Abacaxi?. **Opinião**, s. v., n. 206, p. 18-21, out. 1976.

YOUNG, Robert. **Desejo Colonial** – hibridismo em teoria, cultura e raça. São Paulo: Perspectiva, 2005.

---

Leon Orlanno Lôbo Sampaio é doutorando em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco, onde desenvolve pesquisa sobre a herança colonial e a branquitude no cinema brasileiro contemporâneo. Neste artigo, contribuiu com a concepção do desenho da pesquisa, desenvolvimento da discussão teórica, interpretação dos dados e redação do manuscrito.

Angela Prysthon é professora titular da Universidade Federal de Pernambuco. Neste artigo, contribuiu com a revisão e reestruturação do manuscrito original, com a redação de algumas notas e parágrafos e com a tradução do artigo para a língua estrangeira.