

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PROJETO DE MESTRADO

LARISSA CRISTINA ARAUJO DE OLIVEIRA

**A construção da representação de Chica da Silva – mulher negra e
escravizada no século XVIII – na moderna cultura brasileira: da biografia à
literatura, do cinema à telenovela (Xica da Silva - 1996-1997)**

ORIENTADOR: PROF. DR. ALBERTO LUIZ SCHNEIDER

SÃO PAULO

2023

SUMÁRIO

RESUMO	1
APRESENTAÇÃO E JUSTIFICATIVA	1
OBJETIVOS E PROBLEMÁTICAS	7
FONTES	10
DISCUSSÃO HISTORIOGRÁFICA E TEÓRICO METODOLÓGICA	16
CRONOGRAMA DE ATIVIDADES	19
REFERÊNCIAS	19
FONTES	19
BIBLIOGRAFIA	19

RESUMO

O projeto de pesquisa visa indagar a construção da representação de Chica da Silva na cultura brasileira moderna através de fontes biográficas, literárias, cinematográficas e televisivas. Pretende-se compreender o processo de elaboração de uma memória pública em torno da personagem histórica até sua estreia na telenovela *Xica da Silva* (1996-97), exibida na Rede Manchete. Interessa, no recorte temporal do período de produção e exibição da trama novelística, ou seja, final da década de noventa, analisar as complexas relações entre as diversas versões de Chica, problematizando as questões de gênero e raça que rodeiam as obras, analisando a presença e, conseqüentemente, a difusão de estereótipos em torno de sua imagem.

APRESENTAÇÃO E JUSTIFICATIVA

Chica da Silva, como evidencia Júnia Ferreira Furtado, foi uma entre as diversas mulheres que nasceram escravizadas e, através das manumissões, alcançaram a liberdade, podendo ascender socialmente nas Minas Gerais do século XVIII.¹ Entretanto, a história da grande maioria daquelas mulheres se perdeu no tempo, enquanto Chica ficou imortalizada na produção cultural brasileira, sendo inspiração para biografias, romances, filmes e até mesmo uma telenovela.

O interesse em transformá-la em objeto histórico começou a surgir a partir da segunda metade do século XIX, quando o advogado e jornalista Joaquim Felício dos Santos (1828-1895) se envolveu em processos familiares, tais como a separação de Frutuosa Batista de Oliveira, sua neta, com Feliciano Atanásio dos Santos e alguns casos de questionamentos dos herdeiros sobre bens deixados por João Fernandes de Oliveira, parceiro de longa data da liberta. A partir do contato com esses documentos, Joaquim decidiu incluir Chica nas páginas de suas crônicas coloniais, publicadas no jornal diamantino *O Jequitinhonha*, entre 1862 e 1864 e que anos mais tarde seriam reunidas no livro *Memórias do Distrito Diamantino*.² Por volta de 1896, ela aparece em *Sítios e personagens históricos de Minas Gerais*, escrito por Joaquim Silvério de Sousa (1859-

¹ FURTADO, Júnia Ferreira. *Chica da Silva e o Contratador de Diamantes: O outro lado do mito*. 1ª edição, São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

² *Ibid.*, p 265.

1933), e, nesse momento, ganha o apelido “Quemanda”, pois, segundo o autor, tinha alta influência nas decisões de seu concubino.³

Inspirado pela nomenclatura, Agripa Vasconcelos (1896-1969), médico, membro da Academia Mineira de Letras e do Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais, em suas *Sagas do país das Gerais*, dedica o quinto, de seis volumes, exclusivamente para o ciclo dos diamantes, intitulado-o *Chica Que Manda* (1966). Trinta anos depois, o romance serviria como base para uma das produções mais conhecidas da extinta Rede Manchete, *Xica da Silva*. Ademais, *Chica* estrelou em diversas outras linhas de escritores brasileiros, como as de João Felício dos Santos (1911-1989), sobrinho neto de Joaquim Felício dos Santos, onde pela primeira vez ganha um perfil sensual e sexualizado, que se mantém no imaginário popular até hoje. Também foi este autor o responsável por alterar a grafia do nome para *Xica* com *X*, reutilizada em obras futuras.⁴

A escravizada que se tornou sinhá foi atingindo patamares de relevância pública tão grandes que, em 1976, seu nome chegou aos cinemas, estreando *Zezé Motta*, o longa *Xica da Silva* foi demasiadamente premiado, levando para casa o posto de melhor filme do festival de cinema de Brasília. Houve, portanto, uma movimentação para o enraizamento de *Chica* na cultura brasileira, e, em 1996, ela finalmente chega ao ápice da produção nacional: a telenovela.

Isto posto, o projeto possui como objeto de pesquisa primordial as representações da personagem histórica contidas em *Xica da Silva* (Manchete, 1996-97) e, para que seja feita uma análise completa, será preciso indagar todo o processo de construção e consolidação da figura de *Chica* ao longo dos anos, até sua chegada na televisão. Nesse sentido, da biografia a literatura, interessa investigar as obras *Chica da Silva e o contratador dos diamantes: O outro lado do mito* (2003), de Júnia Ferreira Furtado e *Chica que manda* (1966), de Agripa Vasconcelos. Enquanto, do cinema a telenovela, serão investigadas *Xica da Silva* (1976), longa-metragem dirigido por Cacá Diegues, e a telenovela de mesmo nome, escrita por Walcyr Carrasco. Nesse sentido, enfatiza-se que o recorte temporário da pesquisa é o tempo de produção e exibição da trama novelística, ou seja, final da década de noventa.

No Brasil, nos anos oitenta, podemos destacar três nomes relevantes nos estudos iniciais sobre a ficção televisiva seriada, sendo eles, Renato Ortiz, Silvia Borelli e José Mario Ortiz Ramos. Juntos, esses pesquisadores elucidaram a maneira com que as

³ Ibid., p. 270.

⁴ SANTOS, João Felício dos. *Xica da Silva*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora. 2007. (1ª ed. 1976).

telenovelas poderiam, e deveriam, ser consideradas objetos de estudo para compreensão de sua sociedade contemporânea.⁵ Em estudos posteriores, Borelli, observando os índices constantes de consumo do gênero, reflete sobre o lugar ocupado por essas produções, tanto no cotidiano dos telespectadores, quanto no âmbito cultural geral. Segundo ela, a academia brasileira demorou para considerar estudos novelísticos como, de fato, estudos culturais porque se tratava de um produto industrial de entretenimento, “desvinculado de teor artístico”, voltado para as classes populares e com grande potencial de alienação e manipulação.⁶ Indo em movimento contrário aos estigmas atribuídos ao tema, Borelli afirmava que:

A televisão e as telenovelas, fundamentos de uma nova ordem, aparecem como elementos capazes de ocasionar desordens até então inconcebíveis: invadem lares, alteram cotidianos, desenham novas imagens – é possível uma estética televisual? –, propõem comportamentos e consolidam um padrão de narrativa considerado dissonante, tanto para os modelos clássicos e cultos, quanto para as tradições populares.⁷

Em pesquisas semelhantes, Esther Hamburger chama atenção para o contexto em que as telenovelas floresceram no país. Nos Estados Unidos, houve um processo de construção do caráter épico da formação do território em que o cinema faroeste foi escolhido para representar a integração nacional, derivada da expansão para Oeste. Inspirando-se nos estadunidenses, os militares daqui demonstraram mais interesse nas telinhas e promoveram investimentos em infraestruturas, instalando sistemas de transmissão de sinais televisivos por ondas e, posteriormente, por satélites. Esses feitos tiveram resultados pertinentes para a população e, em muitos lares de baixa renda, a TV se tornou prioridade, chegando primeiro que geladeiras e máquinas de lavar. O governo ditatorial, autoritário e nacionalista conviveu com o novo meio de comunicação e o utilizou como vitrine para suas propagandas e, neste cenário, os jornais e telenovelas foram considerados conteúdos ideias para a desejada política de integração.⁸

Bebendo das fontes dos folhetins franceses, das radionovelas latino-americanas e das soap operas norte-americanas, inicialmente, as novelas brasileiras contavam com uma

⁵ ORTIZ, Renato; BORELLI, Sílvia Helena Simões e RAMOS, José Mario Ortiz. *Telenovela: história e produção*. São Paulo, Brasiliense, 1989.

⁶ BORELLI, Sílvia Helena Simões. *Telenovelas Brasileiras: balanços e perspectivas*. São Paulo em Perspectiva. V. 15. n. 3. jul/set. 2001.

⁷ *Ibid.*, p 4.

⁸ HAMBURGER, Esther. “Telenovela e interpretações do Brasil”. São Paulo, Lua Nova, 2011, p 63-66.

evidente preocupação em transmitir histórias fáceis de serem compreendidas pelos telespectadores, então possuíam enredos previsíveis, poucos personagens, cujas atitudes eram dicotômicas, e diálogos simples. Os roteiros eram adaptações de outros países latinos, por exemplo, Cuba e México, onde havia uma forte presença do melodrama, e remetiam às radionovelas. Por influência do teatro, elas começaram ao vivo e possuíam capítulos semanais, com duração de aproximadamente 20 minutos.⁹ A primeira foi exibida na TV Tupi, em 1951, chamada *Sua vida me pertence*, dirigida por Walter Foster, que, além de estar atrás das câmeras, era o ator principal. A novela foi se tornando hábito a partir de 1964 e na mesma década passou a ser transmitida diariamente, modelo importado da Argentina pela TV Excelsior.

Diferentemente das soap operas, elas atingem todas as classes sociais e possuem a audiência de ambos os gêneros, acredita-se que o público masculino foi introduzido a esse mundo na década de 70, através de *Irmãos Coragem*. Por conta do crescente interesse público, houve a definição de horários fixos nas grades das emissoras, que designaram uma novela ao fim da tarde e duas ao longo da noite, por exemplo, a TV Globo organizou seu catálogo para exibi-las às 18h, 19h e 20h, assim, as primeiras eram mais leves, as segundas mais cômicas e as últimas mais sofisticadas. A rápida modernização da sociedade fez com que os roteiros incluíssem assuntos que estavam em alta, desde gravidez fora do casamento, divórcio, até eutanásia e questões sexuais, isso foi importantíssimo, pois promoveu a aproximação do telespectador, que passou a se identificar com os personagens que acompanhava. Hamburger sintetiza:

O movimento em direção ao moderno é visto como necessário e quase inexorável, embora venha imbuído de sinais contraditórios. O conteúdo desse 'desenvolvimento' varia. Essas novelas captaram e expressaram o universo ideológico no interior do qual diversas forças políticas e movimentos culturais se posicionaram, abordando temas políticos em linguagem melodramática, tratando de "tradição" e "modernidade" em termos de bens de consumo, meios de transporte e comunicação e convenções de comportamento, sexualidade e relações de gênero e estrutura familiar. E assim as novelas vieram a ocupar regiões do espaço público, um espaço público peculiar que se apresenta saturado por uma combinação de assuntos íntimos, consumismo e nacionalidade.¹⁰

⁹ MARQUES, Darciele Paula e LISBOA FILHO, Flavi Ferreira. "A telenovela brasileira: percursos e história de um subgênero ficcional". Revista Brasileira de História de Mídia, v.1, n.2, jul.2012 / dez.2012 - ISSN 2238-3913 (versão impressa) 2238-5126 (versão online)

¹⁰ HAMBURGER, Esther. "A expansão do feminino no espaço público brasileiro: novelas da televisão nas décadas de 1970 e 80". Artigos Temáticos: Gênero e Mídia Rev. Estud. Fem. 15 (1), Abr 2007, p 163.

Com o passar das décadas, as novelas consolidaram-se um componente cultural brasileiro que convidam o público para seu universo e se tornam referência de comportamento, lançando tendências, modas e costumes. Trata-se da programação mais rentável do país, uma forma de comunicação que persuade, identifica e se autorreferencia, além de promover discursos, produtos e ideias, funcionando como uma fábrica de imaginários e um importante objeto de estudo em relação a sociedade e ao tempo em que está inserida.

A luz do apresentado, se faz imprescindível abordar como ocorreu a inserção de pessoas negras neste universo televisivo nacional. As novelas, desde a década de sessenta, reservaram seus papéis mais subalternos para os atores e atrizes racializados, dessa maneira, as mulheres interpretavam, na maior parte das vezes, empregadas domésticas, enquanto os homens eram escolhidos para interpretar malandros, preguiçosos e bandidos. Esses estereótipos são estudados por Joel Zito Araújo, que busca analisar as representações de afrodescendentes e seus reflexos na construção de uma identidade brasileira. De acordo com seus levantamentos, Isaura Bruna foi a primeira atriz negra a ser escalada, deu vida a Mamãe Dolores em *O direito de nascer* (Tupi, 1964-65) e conquistou o público, atuando em três novelas seguintes, porém, futuramente, não foi convidada para participar de outras produções e seu nome caiu em esquecimento.¹¹

Em 1965, Yolanda Braga interpreta o interesse romântico do personagem principal em *A cor de sua pele* (Tupi), se tornando a primeira mulher preta a conquistar uma posição proeminente nas telenovelas. Seu papel reforçava os preconceitos em torno da sexualização da mulata e, no geral, a trama não teve nobre audiência. Em 1969, Ruth de Souza é escalada para ser Tia Cloé, esposa de Pai Tomás em *A cabana do Pai Tomás* (Globo), obra extremamente racista, que ao invés de contratar atores negros, praticou *blackface*¹². Sérgio Cardoso, protagonista masculino, era um escravizado e sua caracterização se baseava em pintar o corpo de marrom escuro, usar uma peruca de cabelo e palha de aço, e alargar o nariz para que parecesse o maior possível. Até a década de noventa, essas foram as únicas atrizes negras que tiveram papéis com ampla visibilidade e destaca-se que ambas eram pares amorosos, envolvidas na história de um homem.

¹¹ ARAÚJO, Joel Zito Almeida de. “A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira”. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2019

¹² Prática popularizada nos Estados Unidos durante o século XIX em que atores brancos se caracterizavam como negros.

Como já mencionado, a maioria das mulheres de cor recebiam personagens marginalizadas e Jacyra Silva atuou como muitas. Seu trabalho inicial foi em *Antônio Maria* (TV Tupi, 1968), dando vida a Maria Clara, uma doméstica amada por todos, principalmente, seus patrões. A trama, apesar de querer desconstruir a tensão entre empregados e empregadores, reproduzia muitas falas problemáticas, colocando Maria como a negra ideal, a diferenciando dos demais.

Araújo realça que, apesar das novelas exporem assuntos cotidianos, a discriminação racial, tão real na vida das pessoas, raramente era abordada, assim, nas poucas vezes que se tocava no tópico, era atrelado ao campo individual, relativo ao caráter do vilão. Parafraseando Roberto Ramos, ele pondera:

De um modo geral, os conflitos foram apresentados na perspectiva dos autores e dos diretores brancos, que, na sua maioria, só parecem conhecer a realidade e a cultura brasileira a partir de suas vivências na Zona Sul do Rio de Janeiro e de São Paulo.¹³

Tais conflitos começam a se manifestar para além da subjetividade a partir de 1997, em *Anjo mau* e *Por amor*, ambas da Rede Globo. Na primeira, dona Cida (Léa Garcia) tem uma filha mestiça, de aparência branca, e esconde sua maternidade, para que ela não sofra preconceito por conta do vínculo com uma família negra. Já a segunda, exhibe a história de um casal interracial, em que a mulher sofre violência doméstica até parir uma criança com as características do pai, que se apaixona e vai em busca do perdão de sua esposa.¹⁴

Em contrapartida a duradoura má representação da discriminação racial e das questões de raça na televisão, conforme as mulheres conquistavam seu lugar nos espaços de sociabilidade, as novelas foram englobando o feminino de maneiras não tradicionais, nas mais diversas esferas, desde questões sexuais até trabalhistas. O viés de ascensão social é incorporado e cria-se a ideia da “mulher forte”, aquela que alcança independência e prestígio através do esforço pessoal e, ao mesmo tempo, contraditoriamente, o casamento ainda era retratado como uma forma de atingir condições econômicas melhores.¹⁵ No período de redemocratização, cenas eróticas foram permitidas e houve uma grande sexualização dos corpos femininos, as atrizes tiveram muitas vezes suas

¹³ ARAÚJO, Joel Zito Almeida de. “A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira”. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2019, p 219.

¹⁴ *Ibid.*, p 288-293.

¹⁵ HAMBURGER, Esther. “Telenovela e interpretações do Brasil”. São Paulo, Lua Nova, 2011, p 75-76.

qualidades reduzidas a suas imagens. Além disso, com a exportação das tramas, foi se fortalecendo internacionalmente o estereótipo da brasileira sensual, associada à figura da mulata, submissa, voluptuosa e imoral.

Portanto, pesquisar a representação de Chica da Silva na teledramaturgia brasileira é relevante, pois, como foi apresentado, as novelas são objetos de estudos fundamentais na compreensão de uma contemporaneidade. Elas funcionam como espelhos da realidade e são responsáveis por construir e transformar mentalidades, atingindo grande parcela da população. Olhar para a Chica produzida pela Manchete nos anos noventa significa olhar para a forma com que aquele tempo retratava seus heróis negros, através disso, podemos levantar os impactos que a produção teve, como ela abordou os conflitos de raça e gênero do século XVIII e os estereótipos e preconceitos que foram reproduzidos, contribuindo para a mistificação da personagem.

OBJETIVOS E PROBLEMÁTICAS

O objetivo geral do projeto consiste em examinar a construção da representação de Chica da Silva na cultura brasileira moderna, além de analisar as complexas relações entre a personagem em suas múltiplas narrativas, sejam elas historiográficas, românticas, cinematográficas ou televisivas. Já os objetivos específicos estão ligados ao questionamento e problematização da forma com que as questões raciais e de gênero apareceram na telenovela *Xica da Silva*, bem como seu papel na reprodução de estereótipos e preconceitos, tanto em relação a figura histórica de Chica, quanto sobre a mulher preta comum.

Agripa Vasconcelos, assim como os românticos do século XIX, exercia atividade intelectual para produzir uma literatura com potencial de construção de identidade, desse modo, sua obra tinha um aspecto regionalista, sempre exaltando as Gerais e seus heróis locais.¹⁶ Neste processo, *Chica Que Manda* reinventa a imagem da liberta e a coloca em um patamar de exclusividade, onde ela seria a única mulher capaz de conquistar um homem branco de alta posição social como o contratador João Fernandes de Oliveira.

Ao longo do romance, a descrição da cor de Chica não se mantém intacta, em alguns momentos ela é considerada morena clara e em outros escura, essa mudança de tonalidade auxilia o autor na dualidade da personagem, horas vista como bondosa, outras

¹⁶ NETO, T. “Chica que manda e o projeto literário de Agripa Vasconcelos”. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL, 2015.

como perversa. Outro elemento importante da narrativa é a beleza de Chica, que não é consenso entre os personagens, Vasconcelos tenta amenizar os estigmas do corpo negro lhe dando cabelos lisos, mas isso não é o suficiente para que todos a achem bonita, assim, sua visão varia de acordo com o momento, horas graciosa, outras ordinária. Além do mais, ressalta-se que Chica se apaixona por João Fernandes, é alforriada e se encontra numa posição de submissão longínqua, entretanto, consegue inverter as rédeas e render o contratador a seus desejos.

A partir de 1976, os ideais estereotipados sobre a mulata brasileira propagados, principalmente, pelas obras de Gilberto Freyre chegam até Chica da Silva. João Felício dos Santos, em *Xica da Silva*, retrata a escravizada com grandes doses de erotismo e narra muitas cenas de suas relações sexuais com João Fernandes:

João Fernandes é que, não obstante o costumeiro exercício em cruentos diários, berrava, se defendendo com unhas e dentes, das carícias infernais da mulata que, repetidas ao infinito, sem vão de tréguas, se faziam um cristão chegar aos paroxismos do céu, atiravam-no, também e ao mesmo tempo, aos piores suplícios infernais.¹⁷

Motivado pela obra de João Felício, Cacá Diegues, no mesmo ano, dirigiu a adaptação do livro para os cinemas, que contou com a participação do escritor na elaboração do roteiro e na atuação, visto que ele interpretou o pároco da região. Enquadrado no gênero cômico, o filme *Xica da Silva* teve Zezé Motta e Walmor Chaves como atores principais e utilizou da carnavalização para propagar os ideais do cinema nacional popular, que funcionava tal qual uma resistência política a ditadura militar enfrentada na época.¹⁸

Apesar do sucesso com o público geral e dos elogios recebidos por muitos críticos conceituados, o longa recebeu duras ressalvas, como evidencia Margarida Maria Adamatti:

Na Folha de São Paulo, Jairo Ferreira (1976) observou o uso do repertório da pornochanchada, mas sem o mau gosto do gênero. O lado positivo dessa escolha era a possibilidade de conquistar o público, mas esse ganho vinha lado a lado a um sacrifício da riqueza político-ideológica. Para Jairo Ferreira, Diegues evitava não só a temática entre senhor e escravo, mas o “deboche total” por representar o perigo de uma atitude udigrudi. No Diário de S. Paulo, Leon Cakoff (1976) assinalou a tendência de *Xica* ao erotismo e à comédia

¹⁷ SANTOS, João Felício dos. “Xica da Silva”. Rio de Janeiro: José Olympio Editora. 2007, p 109.

¹⁸ ADAMATTI, Margarida Maria. “Crítica de cinema e patrulha ideológica: o caso Xica da Silva de Carlos Diegues”. Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia, v. 3, n.3, Porto Alegre, 2016.

erótica, numa tímida e infeliz alegoria que contribui com a imbecilização das plateias. Se há belos momentos plásticos, a mulher negra é representada como alguém que precisa se engraçar com o patrão para subir na vida, explica Cakoff.¹⁹

Dessa forma, o constante debate na imprensa sobre a qualidade da produção contribuiu com seu sucesso, inclusive, a polêmica foi tamanha que chegou até Gilberto Freyre, quando, em 1977, no *Diário de Pernambuco*, lhe foi perguntado se o filme estava mais para *casa grande* do que para *senzala*.²⁰

Esta sensualidade presente, tanto na Chica literária de João Felício dos Santos, quanto na cinematográfica de Cacá Diegues, também foi extremamente utilizada na caracterização de Chica da Silva na telenovela. Sempre com feições amigáveis e ombro de fora, capturava a atenção de todos os homens, desde os escravizados e quilombolas até os mais poderosos. Múltiplas cenas da trama ocorriam em rios e cachoeiras, onde Chica, interpretada por Taís Araújo de apenas dezessete anos, se banhava e dançava, exibindo seu corpo. Por a novela exibir muitas cenas de nudez, sabe-se que a mídia foi criando uma expectativa em relação a maioria da atriz e sua primeira aparição desnuda. Em uma entrevista, Taís comenta a pressão sofrida:

Eu tentava me defender, tentava não fazer muita nudez... Hoje em dia, quando vejo o que vivi lá, falo 'meu Deus do céu, cada situação tão difícil que eu tive que enfrentar ali, muita exposição'... A questão da nudez, então, tinha contagem regressiva no jornal e na televisão era assim: 'faltam cinco dias para ela fazer 18 anos, pra você ver tudo'. Eram umas coisas medonhas e que eu via... Mas, olhando hoje em dia, são coisas bastantes sérias e graves.²¹

Os esforços midiáticos tiveram efeito, dado que, quando a atriz completou dezoito anos, foi incluído um *flashback* da primeira aparição da personagem se banhando nua no rio enquanto o contratador a observava clandestinamente. Todavia, segundo a Folha de São Paulo, apesar da espera e da instigação, o acontecimento não teve impacto real na audiência da trama.²²

Ademais, o contexto escravocrata e as tensões raciais são bastante explorados pela novela. Quando Chica é comprada por João Fernandes e se torna sua noiva é gerado um

¹⁹ Ibid., 4.

²⁰ Ibid., 12.

²¹ VENUS PODCAST. [Locução de]: Yasmin Ali e Cris Paiva. Entrevistada: Taís Araújo. São Paulo: Estúdios Flow, 5 abr. 2023. Podcast. Disponível em: <https://www.youtube.com/live/pwkYC6KegEY?si=64269XBrp208IRAM>. Acesso em: 7 out. 2023.

²² HAMBURGER, Esther. Nudez não traduz atualidade de 'Xica da Silva'. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 2 de dez. de 1996. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/12/02/ilustrada/30.html>>. Acesso em: 07 de out. de 2023.

espanto nos moradores do Tejuco, afinal, como poderia o contratador dos diamantes se amancebar oficialmente com uma negra? No desenvolver do relacionamento do casal, Chica é alforriada, se torna proprietária de escravos e tem acesso a todos os tipos de luxo, joias, perucas, sapatos, carruagens e outros. Esta mudança de status a permite frequentar a sociedade dos brancos, que exige uma série de condutas não conhecidas pela ex-escravizada, dessa maneira, ela inicia seu processo de embranquecimento, em que desaprende as tradições afrodescendentes e incorpora valores civilizados da elite mineira. Contudo, Chica não consegue se desvincular dos estigmas da cor e não é facilmente aceita pelos brancos do arraial.

Júnia Ferreira Furtado, em 2003, quando já existiam variadas facetas da personagem histórica, decide publicar sua pesquisa chamada *Chica da Silva e o contratador dos diamantes: O outro lado do mito*, buscando esclarecer quem realmente foi esta mulher tão polêmica do século XVIII. Desse modo, ela demonstra, averiguando as Minas Gerais setecentistas, que Chica levou uma vida relativamente próxima a de outras mulheres forras do arraial do Tejuco, desconstruindo muitos estigmas em volta de sua figura.

Após elucidar as questões abordadas, pretende-se deleitar sobre as fontes que serão utilizadas na pesquisa, estabelecendo suas semelhanças e diferenças.

FONTES

As fontes utilizadas serão biográficas e literárias, através da análise de *Chica da Silva e o contratador dos diamantes: O outro lado do mito*, de Júnia Ferreira Furtado e *Chica que Manda*, de Agripa Vasconcelos, além de cinematográficas e novelísticas, com o filme de Cacá Diegues e, primordialmente, a telenovela de Walcyr Carrasco, ambas produções denominadas *Xica da Silva*.

De acordo com Antônio Esteves, o romance histórico é um gênero narrativo híbrido e por mais que aborde fatos e personagens históricos, ainda se trata de ficção. Sintetizando o pensamento de Sir Walter Scott, criador do gênero, Esteves chega a dois princípios básicos, o primeiro deles é que, aqui, o cenário histórico retratado deve ser anterior ao escritor e as figuras históricas devem ajudar na caracterização da época, já o segundo afirma que, na trama fictícia, os fatos e personagens inventados precisam

obedecer a lógica da verossimilhança²³. Os seis livros que compõe as *Sagas do país das Gerais* seguem esse raciocínio, sendo eles: Fome em Canaã – Romance do Ciclo dos Latifúndios nas Gerais; Sinhá Braba – Romance do Ciclo Agropecuário nas Gerais; A Vida em Flor de Dona Beja – Romance do Ciclo do Povoamento nas Gerais; Gongo-Sôco – Romance do Ciclo do Ouro nas Gerais; Chica-que-Manda – Romance do Ciclo dos Diamantes nas Gerais e, por fim, Chico-Rei – Romance do Ciclo da Escravidão nas Gerais.

Para além de um romance histórico biográfico, *Chica Que Manda*, publicado em 1966, se propõe a realizar um estudo de vida, dos costumes e da política da sociedade colonial mineira setecentista. Em dezessete capítulos, Agripa Vasconcelos concilia a vida amorosa do casal Chica da Silva e João Fernandes de Oliveira com os acontecimentos na colônia e na metrópole. Chica faz sua primeira aparição no terceiro capítulo, quando o contratador visitava a residência do Sargento-mor José da Silva e Oliveira Rolim e se depara com ela, uma das escravizadas da casa. Impressionado, ele resolve comprá-la e na mesma noite a leva consigo para ser sua sinhá.

Aos olhos de Agripa Vasconcelos, Chica era alta, morena, com cabelos negros corridos, ou seja, definitivamente filha de branco e, em alguns momentos, era chamada de “Queimada” (jogo de palavras com o próprio título do livro) por conta da cor escura de sua pele. Num diálogo entre personagens secundários, ela é descrita como uma moça graciosa, porém, ao ser comparada com as outras mulheres da região, não era a mais bela de todas. Seu embelezamento está muito vinculado ao processo de ascensão social e civilização pelo qual e é submetida, pois João Fernandes garantia os melhores tecidos, perucas e joias para seu “diamante negro” que estava a ser lapidado.

Trata-se de uma personagem complexa que, ao se apaixonar pelo homem mais poderoso do Tijuco, vai se transformando. Inicialmente, era calma, tímida e obediente, mas a imersão no mundo dos brancos faz com que desenvolva certa severidade em relação a seus escravizados. Além disso, um fator importante em sua construção psicológica é o ciúme exacerbado que sente por João Fernandes, o que a torna violenta e cruel. Nesse sentido, observamos a dualidade de Chica, que ao mesmo tempo que se mostra solidária a seu povo, pode agir perversamente para conseguir o que quer. Seu primeiro episódio de

²³ ESTEVES, A. R. Considerações sobre o romance histórico no Brasil: limiar do século XXI. **Revista de Literatura, História e Memória**, [S. l.], v. 4, n. 4, p. 53–66, 2000. DOI: 10.48075/rlhm.v4i4.1202.

ciúme ocorre por conta de Gracinha, uma moça bonita, escravizada, que morava em uma das propriedades do contratador. Certo dia, o irmão de Gracinha, Zezinho, aparece para dar um recado a ele, porém é recebido pela liberta, que, naquele momento, tinha a certeza de que a mensagem era da possível amante. Tentando evitar com que as notícias chegassem a seu companheiro, Chica manda alguns escravizados seguirem o homem e torturá-lo. Após as piranhas comerem a carne de Zezinho, ele é encontrado e levado para tratamento e, para garantir a imagem pública de senhora bondosa, Chica o acolhe.

Este comportamento também é perceptível quando João Fernandes adquire novos cativos e ao apresentá-los, elogia os dentes de Anselma, fato que claramente deixa a sinhá desconfortável. Ao longo da noite, seu incomodo era notável e, chegando a hora de servir o jantar, ela diz ter uma surpresa, esta era os dentes arrancados da jovem escravizada numa bandeja de prata. Tais ações violentas estão presentes ao longo dos capítulos e se intensificam, chegando até mesmo em infanticídio, quando ela suspeita que o bebê mulato de uma escravizada fosse de João Fernandes: “Chica vivia ultimamente trespasada de ciúmes insensatos e bastara leve denúncia para lhe perturbar os nervos. Não fazia cenas com o amante, mas procurava arredar o empecilho.”²⁴

O autor continua retratando o cotidiano do casal e os principais acontecimentos políticos das Gerais. Dona Francisca da Silva, com o tempo, se torna uma verdadeira rainha, uma figura respeitada e de extrema importância na região, por quem João Fernandes fazia de tudo. Eles passam quase duas décadas juntos, constroem uma família grande e deixam um legado de referência para o arraial. Ao fim do contrato de exploração dos diamantes, a chamados do rei, João é forçado a viajar para Portugal rapidamente, de onde nunca mais voltaria.

Já 1776 é o ano de estreia da versão de Chica feita por Cacá Diegues para as grandes telas. Aqui, o elemento da sensualidade é desenvolvido, já que, no momento em que o contratador chega ao arraial, ele é seduzido pela beleza da escravizada. Com o desenrolar deste relacionamento e a ascensão de Xica, as autoridades do Tejuco, o Intendente, sua esposa, o pároco e o sargento-mor, começam a se incomodar e a tramar contra o casal. Há uma cena simbólica, que também está presente na obra de Vasconcelos, quando o contratador constrói um grande barco para sua companheira e, na inauguração, toda a sociedade é obrigada a prestigiar, gostando ou não da alta posição ocupada pela negra forra.

²⁴ Ibid., 145.

A constante ostentação da personagem, como seu desejo por um navio, é algo muito explorado ao longo da história e resulta em acusações de corrupção para João Fernandes, essas acusações chegam ao ouvido do rei e ele decide convocar o contratador de volta para Portugal. Agora sozinha, Xica não tinha como se defender das opressões e desrespeitos que era submetida, então, caindo em desgraça, se refugia numa igreja construída pelo ex-parceiro. Escondido lá estava José, um rebelde previamente apresentado, e quando Xica descobre isso ela fica animada e os dois iniciam uma relação sexual, assim como na primeira aparição dos personagens.

Segundo Diegues, o objetivo da narrativa era unir o popular com o intelectual e não focar na representação de uma mulher negra escravizada. Nesse cenário, o filme cria uma narrativa alegórica na qual sexo e escravidão são pretextos para falar de relações de poder, assim, Xica é encarada como uma figura carnavalesca, divertida, que só se importa com seu prazer, em suma, sua sensualidade representaria uma forma de contornar as opressões da realidade.²⁵ Há uma tentativa de juntar o humor costumeiro com a militância de esquerda que funciona muito bem, já que o filme atinge ótimos níveis de bilheteira.

Vinte anos após a estreia no cinema, é inaugurada em setembro de 1996 a telenovela *Xica da Silva*, inspirada pelo romance de Agripa Vasconcelos, ela foi exibida pela Rede Manchete de segunda a sexta às nove horas da noite. Escrita por Walcyr Carrasco, sob o pseudônimo de Adamo Angel, a trama foi dirigida por Walter Avancini e, ao todo, soma 231 capítulos com 50 minutos de duração cada. Taís Araújo foi escalada para o papel principal, consagrando-se a primeira protagonista preta da televisão brasileira. Ao seu lado estavam Victor Wagner, que interpretou seu par romântico, Drica Moraes, a antagonista da trama, e muitos outros atores renomados atualmente, como Adriane Galisteu, Giovanna Antonelli e a própria Zezé Motta, que fez uma participação especial como mãe de Xica.

A novela não ficou restrita ao público brasileiro e foi transmitida em muitos outros países, tanto no continente americano quanto no europeu. Em 2005, por volta de março a

²⁵ REYNA, Carlo P e EIRAS, Rafael Garcia Madalen. “Carnavalização e a representatividade equivocada da mulher negra em Xica da Silva” Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais - UFJF v. 15 n. 3 Dezembro. 2020 ISSN 2318-101x (on-line) ISSN 1809-5968. Disponível em: <file:///C:/Users/User/Downloads/29319-Texto%20do%20artigo-132589-1-10-20201215.pdf>>. Acesso em: 17 de out de 2023.

dezembro, foi reprisada no SBT e, dessa vez, mais assistida, oscilando entre quinze e dezoito pontos de audiência.²⁶

Em suas duas exibições nacionais, *Xica da Silva* teve aberturas diferentes. A versão original, desenvolvida por Adolpho Rosenthal, contava com uma animação do forro da Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto. Assim, em primeiro plano, anjos apareciam carregando plaquinhas com os créditos da novela e, em seguida, Xica era evidenciada vestida com o manto de Nossa Senhora da Conceição, tinha o ombro levemente descoberto, mãos juntas e um sorriso sensual. A música tema era Xica Rainha, composta por Marcus Viana e cantada por Patrícia Amaral, inspirada em Lobo Mesquita, musicista do século XVIII. Instrumentos da época foram utilizados, como o cravo e a viola da gamba:

(...) Sou Xica, sou Xica da Silva
 Sou Xica escrava, Sou Xica rainha Sou, sou anjo barroco
 (barroco)
 Sou santa do pau oco (pau oco) Do céu das Gerais, a mais linda
 estrela Do Tijuco, a princesa, me chame de alteza
 Anjo, diabo, mulher
 Negro diamante, sou Xica da Silva (...)²⁷

Já na segunda versão, havia uma mistura da arte barroca com cenas dos capítulos, enquanto a música era *Xica da Silva*, performada por Jorge Ben.

A novela, majoritariamente gravada nos estúdios da Manchete no Rio de Janeiro, faz um trabalho eminente na construção do cenário, exibindo uma releitura completa do arraial, desde as casas coloniais até as lavras de exploração. A primeira cena da trama consiste justamente em mostrar para o telespectador a ambientação daquela sociedade, expondo sua organização em torno do escravismo. Da mesma maneira que ocorre na obra de Vasconcelos, a produção coloca negros fugidos e quilombolas como os principais culpados pelo tráfico de diamante, nesse sentido, como punição pelo desvio, há muitas cenas de tortura, maus tratos e crueldade

²⁶ (REPRISE de “Xica da Silva” consolida horário no SBT. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 16 de maio de 2005. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u50787.shtml>>. Acesso em: 04 de set. de 2023.

²⁷ XICA Rainha. Compositor: Marcus Viana. Intérprete: Patrícia Amaral. Xica da Silva (Trilha Sonora Original da Novela): Sonhos e Sons, 1996.

Xica, num primeiro momento, é apresentada como filha de Maria e Caetano, mas logo no segundo capítulo nos é revelado que sua mãe havia sido vítima de violência sexual e engravidado de seu proprietário, o contratador Felisberto Caldera Brant. Ao desenrolar da história, Felisberto é acusado de roubar diamantes da Coroa, vai preso e é enviado de volta para Portugal, assim, todos seus bens são leiloados, inclusive Xica e Maria, que vão parar nas mãos do sargento mor Thomaz Cabral. Fica claro que o sargento apenas adquiriu Xica para satisfazer suas vontades sexuais, com medo, ela conversa com a mãe, que apenas diz “Tem que aprender a aceitar, foi assim comigo e é assim com toda escrava”. O corpo de Xica foi violentado durante todo o período que passou na residência dos Cabral.

O novo contratador, João Fernandes de Oliveira, chega no arraial para assumir o lugar de Felisberto e, na narrativa, não há indícios de seu pai. Ele estabelece relações de amizade e negócio com o sargento mor e, frequentando sua casa, acaba se encantando por sua filha, Violante, chegando a pedir em casamento. O primeiro encontro entre a escravizada e o contratador se dá em um jantar em que Xica estava responsável por servir os convidados e, sem querer, derruba bebida nele. Aqui, podemos ver um aspecto importante na caracterização de João Fernandes, pois ele não deixa com que Xica seja punida, ato que se repete outras vezes com outros escravizados, evidenciando uma tentativa de criar uma imagem solidária do contratador. Imagem esta que se contradiz quando o assunto são os quilombolas, já que para eles só resta violência e descaso.

Depois do contato com Xica, João Fernandes não consegue tirá-la da cabeça e pergunta ao sargento mor seu preço, este, relutante por alguns capítulos, decide a vender por trezentos mil réis. O antagonismo entre Xica e Violante começa neste momento, pois a senhora branca não entende o porquê o noivo se interessaria por uma negra.

Observando as cenas da escravizada na nova casa, percebe-se os esforços do roteiro em distinguir João dos demais homens brancos, ele é retratado como paciente e respeitoso e isso faz com que Xica se apaixone. Utilizando de sua beleza e sensualidade, ela o seduz e eles iniciam um relacionamento, completamente apaixonado, o contratador lhe presenteia com a Carta de Alforria. Enquanto isso, o noivado com Violante é rompido e ela resolve fazer de tudo para separar os dois.

Ao longo dos capítulos, podemos ver o processo da inserção de Xica na elite do Tijuco, os desafios que ela enfrenta por ser uma mulher forra e a relutância dos brancos em aceitá-la em seu meio. Ela passa por diversas humilhações e, aos poucos, vai

construindo sua corte. Diferentemente das mocinhas tradicionais, a personagem é complexa e decide se vingar de todos que ultrapassem seu caminho, sendo negros ou não.

Finalizando as fontes, será recorrido a obra biográfica de Júnia Ferreira Furtado para estabelecer os paralelos necessários com a realidade, distinguindo a personagem histórica dos estereótipos de suas representações.

DISCUSSÃO HISTORIOGRÁFICA E TEÓRICO-METODOLÓGICA

Após apresentadas as fontes, pode se afirmar que o projeto, em aspectos teóricos metodológicos, se insere no campo da História Cultural. De acordo com Peter Burke, ela pode ser dividida em três momentos, sendo eles: a fase clássica, a da “história social da arte” e, por fim, a da “nova história cultural”, sendo esta última a que nos interessa para a pesquisa.²⁸

Entre os anos 1960 e 1990, o termo “cultura” se tornou cada vez mais amplo e o diálogo com a antropologia se mostrou muito importante para o desenvolvimento das novas abordagens históricas. No final do século, ocorre o que Burke chama de virada cultural, quando os interesses pelos mais diversos objetos de estudo florescem no mundo todo. Apesar do termo “nova história cultural” ter começado a ser utilizado concretamente no final da década de oitenta, na França ele encontrou resistência por conta da existência de expressões como “história das mentalidades” e “história do imaginário social”.²⁹ Entretanto, vários historiadores, Roger Chartier incluso, já se consideravam historiadores culturais. Segundo Burke:

A palavra "cultural" distingue-a da história intelectual, sugerindo uma ênfase em mentalidades, suposições e sentimentos e não em ideias ou sistemas de pensamento. A diferença entre as duas abordagens pode ser verificada em termos do famoso contraste de Jane Austen entre razão e sensibilidade". A irmã mais velha, a história intelectual, é mais séria e precisa, enquanto a caçula é mais vaga, contudo também mais imaginativa.³⁰

Para Michel de Certeau, a história deve ser considerada uma operação, ou seja, entendida como a relação entre um lugar, procedimentos de análise e construção de um texto. Nesse sentido, toda pesquisa historiográfica estaria ligada a uma particularidade do

²⁸ BURKE, Peter. O que é história cultural?. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005, p. 15.

²⁹ Ibid., p. 44-48.

³⁰ Ibid., p. 69.

sujeito, que a partir de um vínculo, delimita seus interesses e questões a serem estudadas³¹. De acordo com o autor:

A articulação da história com um lugar é a condição de uma análise da sociedade (...) Sendo a denegação da particularidade do lugar o próprio princípio do discurso ideológico, ela exclui toda teoria. Bem mais do que isto, instalando o discurso em um não-lugar, proíbe a história de falar da sociedade e da morte, quer dizer, proíbe-a de ser a história³².

Neste processo, o historiador distingue o presente do passado e constrói um discurso de distanciamento, fazendo com que o último seja uma maneira de representar uma diferença³³.

Já Roger Chartier, ampliando o debate, propõe o uso da expressão “história cultural do social”, em que a historiografia seria a análise do trabalho de representação. Este conceito, introduzido por ele, assume que as estruturas do mundo não são dados objetivos, mas sim criações sociais e políticas:

A relação de representação é, desse modo, perturbada pela fraqueza da imaginação, que faz com que se tome o engodo pela certeza, que considera os signos visíveis como índices seguros de uma realidade que não o é. Assim desviada, a representação transforma-se em máquina de fabricar respeito e submissão, num instrumento que produz uma exigência interiorizada, necessária exatamente onde faltar o possível recurso à força bruta (...).³⁴

Ainda refletindo sobre produção historiográfica, se faz necessário pensar a ausência de figuras femininas nesse meio, tanto em posições de pesquisadoras, quanto como objetos de estudo. Maria da Glória de Oliveira, se baseando em teorias feministas decoloniais, escreve sobre a condição historicamente periférica da mulher no campo da história intelectual e da história da historiografia. De acordo com a escritora, no Brasil, a incorporação do gênero nas disciplinas ocorreu de modo desigual e, por muito tempo, foi complemento dos temas e objetos de estudos tradicionais.³⁵ Atualmente, graças a luta dos movimentos feministas desde a década de setenta, a presença feminina na academia é notável e a produção de conhecimento sobre mulheres cada vez maior. Citando Nicole Pelegrin, Maria da Glória comenta:

³¹ CERTEAU, Michel. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitaria, 1982, p. 65.

³² *Ibid.*, p. 76.

³³ *Ibid.*, p. 92.

³⁴ CHARTIER, Roger. *O mundo como representação*. Estudos avançados, 1991, p. 185.

³⁵ OLIVEIRA, Maria da Glória de. “Os sons do silêncio: interpretações feministas decoloniais à história da historiografia”. *Hist. Historiogr.*, v.11, n. 28, set-dez, ano 2018, p. 104-140- DOI: 10.15848/hh.v0i28.1414.

(...) Por sua vez, em uma coletânea dedicada à história das historiadoras francesas, Nicole Pelegrin acrescentaria que o silêncio acerca da produção historiográfica de autoria feminina tem consequências teóricas consideráveis quanto à compreensão do próprio trabalho historiográfico, argumentando que “escolhas temáticas, opções metodológicas, formas narrativas, lugares de produção e de recepção dependem em grande parte do pertencimento social (de sexo e de classe) dos adeptos de Clio, assim como das conjunturas sociais mais amplas” (PELEGRIN 2006, p. 13).³⁶

A historiografia brasileira, sendo atingida por essa nova onda da história, começou seus primeiros estudos sobre telenovelas, as considerando como importantes elementos da cultura popular, nos anos oitenta. Pretende-se então, por fim, mostrar a evolução dos estudos novelísticos no país.

Ismael Fernandes, jornalista e roteirista, em 1982, foi o primeiro autor a escrever sobre ficção televisiva seriada. Sua obra, *Memória da telenovela brasileira*, catalogava todas as séries e minisséries exibidas na televisão desde os anos sessenta, porém não contava com aspecto crítico científico. Um ano depois, em 1983, Ondina Fachel Leal, em sua dissertação de mestrado, buscou reconstruir como mensagens de meios de comunicação em massa poderiam atingir pessoas de formas diferentes, para isso, ela utilizou da telenovela para fazer uma etnografia do público e estudar como a narrativa ficcional atingia os agentes sociais das mais diversas formas. Já em 1985, Samira Campedelli estuda este fenômeno cultural relacionando-o com o folhetim e destacando seus clichês. Circo Marcondes Filho, um ano depois, no livro “Quem manipula quem?” também aborda as produções televisas, identificando o modo de pensar capitalista na sociedade brasileira.

Após estes estudos pioneiros, destaca-se um dos trabalhos mais abrangentes realizados em torno das telenovelas, a já mencionada obra de Ortiz, Borelli e Ramos: *Telenovela: História e Produção*. Nela, dados técnicos por de trás das câmeras são discutidos ineditamente, com depoimentos dos profissionais da área. Desde então, as pesquisas relacionadas a este universo foram crescendo e conquistando seu lugar na academia.

Finalmente, podemos concluir que: “a partir de conflitos de gênero, geração, classe e região, a novela fez crônicas do cotidiano que a levaram a se transformar em palco privilegiado para a problematização de interpretações do Brasil.”³⁷ Logo, analisar

³⁶ Ibid., 135.

³⁷ HAMBURGER, Esther. “Telenovela e interpretações do Brasil”. São Paulo, Lua Nova, 2011, p 84.

a Chica produzida pelas complexidades da telenovela brasileira, nos permitirá problematizar tanto aquela sociedade dos anos noventa, quanto a atual.

CRONOGRAMA DE ATIVIDADES

ATIVIDADE/MÊS 2024	jan	fev	mar	abr	mai	jun	jul	ago	set	out	nov	dez
Ampliação da bibliografia	X	X	X									
Concentração nas disciplinas		X	X	X	X	X		X	X	X	X	
Leitura da bibliografia				X	X	X	X	X				
Escrita									X	X	X	X
ATIVIDADE/MÊS 2025												
Leituras e fichamentos			X	X	X	X	X	X	X			
Escrita do texto e finalização						X	X	X	X	X	X	X

REFERÊNCIAS

FONTES

FURTADO, Júnia Ferreira. Chica da Silva e o Contratador de Diamantes: O outro lado do mito. 1ª edição, São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VASCONCELOS, Agripa. Chica que manda. Belo Horizonte: Itatiaia. 1966

XICA da Silva. Direção: Walter Avancini. Rio de Janeiro: Rede Manchete, 1996.

XICA da Silva. Direção: Carlos Diegues. Produção de Jarbas Barbosa. Brasil: J.B Produções Cinematográficas, Distrifilmes, 1976.

BIBLIOGRAFIA

ADAMATTI, Margarida Maria. “Crítica de cinema e patrulha ideológica: o caso Xica da Silva de Carlos Diegues”. Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia, v. 3, n.3, Porto Alegre, 2016.

ARAÚJO, Joel Zito Almeida de. “A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira”. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2019.

ARAÚJO, Joel Zito. “O negro na dramaturgia, um caso exemplar da decadência do mito da democracia racial brasileira”. Estudos Feministas, Florianópolis, 16(3): 424, setembro-dezembro/2008.

- BORELLI, Silvia Helena Simões. Telenovelas Brasileiras: balanços e perspectivas. São Paulo em Perspectiva. V. 15. n. 3. jul/set. 2001.
- BURKE, Peter. O que é história cultural?. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- CASTILHO, Fernanda. “Mulheres nas telenovelas brasileiras: corpos e padrões estéticos”. Intercom– Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação 41o Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Joinville - SC – 2 a 8/09/2018.
- CAMPEDELLI, Samira. “A tele-novela”. Atica. São Paulo, 1986.
- CERTEU, Michel. A Escrita da História. Rio de Janeiro: Forense Universitaria, 1982.
- CHARTIER, Roger. O mundo como representação. Estudos avançados, 1991.
- ESTEVES, A. R. Considerações sobre o romance histórico no Brasil: limiar do século XXI. **Revista de Literatura, História e Memória**, [S. l.], v. 4, n. 4, p. p. 53–66, 2000. DOI: 10.48075/rlhm.v4i4.1202.
- FERNANDES, Danúbia de Andrade. “Representação da identidade negra na telenovela brasileira. Uma construção negativa?” Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Santos – 29 de agosto a 2 de setembro de 2007
- FERNANDES, Ismael. “Memória da Telenovela Brasileira”. Editora Brasiliense, São Paulo, 1994. (1ª edição 1982)
- FILHO, Ciro Marcondes. “Quem manipula quem?” Petrópolis, 1987, 2ª edição.
- FURTADO, Júnia Ferreira. Chica da Silva e o Contratador de Diamantes: O outro lado do mito. 1ª edição, São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- HAMBURGER, ESTHER. “A expansão do feminino no espaço público brasileiro: novelas da televisão nas décadas de 1970 e 80”. Artigos Temáticos: Gênero e Mídia Rev. Estud. Fem. 15 (1), Abr. 2007.
- HAMBURGER, Esther. “Telenovela e interpretações do Brasil”. São Paulo, Lua Nova, 2011.
- HAMBURGER, Esther. **O Brasil antenado: a sociedade da novela**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- JULIANO. D. “Telenovelas brasileiras: narrativas alegóricas da indústria cultural. Dissertação (doutorado)- Universidade Federal de Santa Catarina- UFSC, Programa de Pós-Graduação em Literatura brasileira e Teoria Literária- 2003
- LEAL, O. “A leitura social da novela das oito”. Dissertação (mestrado)- Universidade Federal do Rio Grande do Sul- UFRGS- Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Política e Sociologia, 1983.

- LOPES, Ligia Luz. Representação de mulheres nas telenovelas brasileiras. 2014
- MARQUES, Darciele Paula e LISBOA FILHO, Flavi Ferreira. “A telenovela brasileira: percursos e história de um subgênero ficcional”. Revista Brasileira de História de Mídia, v.1, n.2, jul.2012 / dez.2012 - ISSN 2238-3913 (versão impressa) 2238-5126 (versão online)
- NASCIMENTO, Vinícius Amarante e CALEIRO, Regina Célia. “Chica/Xica da Silva: Representação do mito na memória de Joaquim Felício dos Santos e no Romance de João Felício dos Santos”. Aedos, Porto Alegre, v. 7, n. 16, p. 441-464, Jul. 2015
- NETO, T. “Chica que manda e o projeto literário de Agripa Vasconcelos”. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL, 2015.
- OLIVEIRA, Maria da Glória de. “Os sons do silêncio: interpretações feministas decoloniais à história da historiografia”. Hist. Historiogr., v.11, n. 28, set-dez, ano 2018, p. 104-140- DOI: 10.15848/hh.v0i28.1414.
- ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões e RAMOS, José Mario Ortiz. Telenovela: história e produção. São Paulo, Brasiliense, 1989.
- REYNA, Carlo P e EIRAS, Rafael Garcia Madalen. “Carnavalização e a representatividade equivocada da mulher negra em Xica da Silva” Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais - UFJF v. 15 n. 3 Dezembro. 2020 ISSN 2318-101x (online)
- RIBAS, R. “As multifaces de Chica da Silva em três romances brasileiros”. Dissertação (mestrado)- Universidade Tecnológica Federal do Paraná- UTFPR- Programa de Pós-Graduação em Letras, 2021
- RIBAS, Renata Aparecida Ferreira e MENON, Maurício Cesar. “A construção da personagem sádica nos romances: Xica da Silva, de João Felício dos Santos e Chica que manda, de Agripa Vasconcelos”. Uniletras, Ponta Grossa, v. 42, p. 1-16, e-15415, 2020
- SANTOS, João Felício dos. *Xica da Silva*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora. 2007. (1ª ed. 1976).
- VASCONCELOS, Agripa. *Chica que manda*. Belo Horizonte: Itatiaia. 1966.