

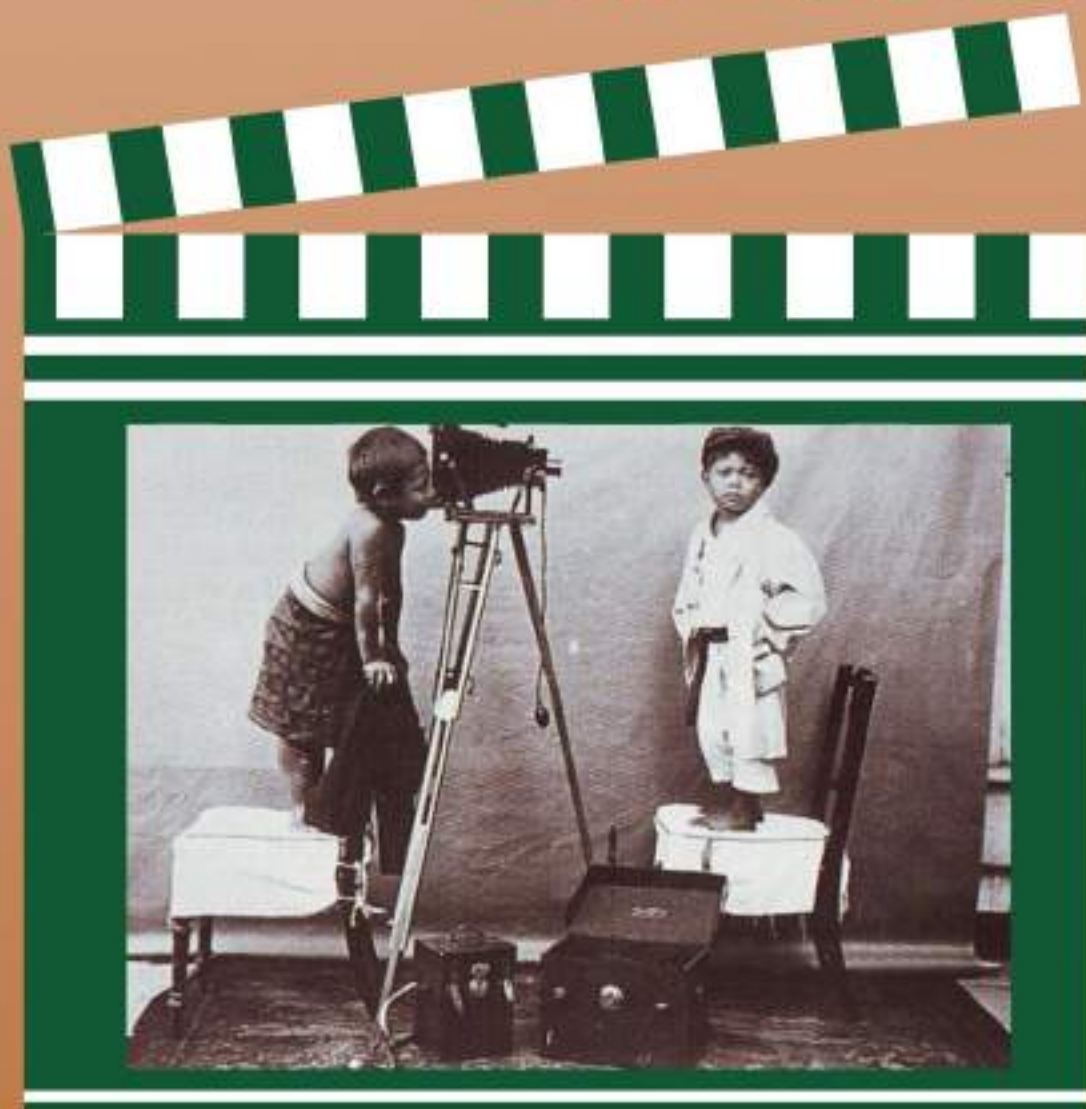


Dossiê

NORDESTE

COISA DE

CINEMA



Mnemosine Revista

Volume 4, n.1, jan/jul 2013

MNEMOSINE REVISTA. Programa de Pós-graduação em História/UFCG
Vol. 4 – nº 1 Jan/Jun 2013.
Campina Grande: PPGH, 2013.
Semestral.
ISSN: 2237-3217.
Universidade Federal de Campina Grande. Programa de Pós-graduação em História.

Programa de Pós-graduação em História
Endereço: Rua Aprígio Veloso, nº 882, Sala 107 – Bodocongó –
Campina Grande – Paraíba
BRASIL – CEP:58.429-140
Telefone: 2101-1495
E-mail: mnemosinerevista@gmail.com
Site: <http://www.ufcg.edu.br/~historia/ppgh/>

Equipe de Realização:

Edição de Texto: Alisson Pereira Silva
Arte: Lays Anorina Barbosa de Carvalho

MNEMOSINE REVISTA

Número 1 - Volume 4 - Jan/Jun 2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE

Reitor: Prof. Dr. José Edilson de Amorim

DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

Coordenadora Administrativa: Prof^a. Dr^a. Marinalva Vilar de Lima

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Coordenadora: Prof. Dr. Antonio Clarindo Barbosa de Souza

COMITÊ EDITORIAL

Prof. Dr. João Marcos Leitão Santos - Editor

Prof^a. Michelly Pereira de Sousa Cordão

CONSELHO EDITORIAL

Alarcon Agra do Ó (UFCG)

Antônio Clarindo Barbosa de Souza (UFCG)

Elizabeth Christina de Andrade Lima (UFCG)

Gervácio Batista Aranha (UFCG)

Iranilson Buritide Oliveria (UFCG)

João Marcos Leitão Santos - Editor Chefe (UFCG)

Juciene Ricarte Apolinário (UFCG)

Keila Queirós (UFCG)

Luciano Mendonça de Lima (UFCG)

Maria Lucinete Fortunato (UFCG)

Marilda Aparecida de Menezes (UFCG)

Marinalva Vilar de Lima (UFCG)

Osmar Luiz da Silva Filho (UFCG)

Regina Coelli (UFCG)

Roberval da Silva Santiago (UFCG)

Rodrigo Ceballos (UFCG)

Rosilene Dias Montenegro (UFCG)

Severino Cabral Filho (UFCG)

Sumário

Apresentação

Martinho Tota _____ 05

DOSSIÊ NORDESTE: COISA DE CINEMA

Jesuíno Brilhante, o cangaceiro:

considerações sobre o cinema e a narrativa histórica

Danilo Alves Maia / José Benjamim Montenegro _____ 08

Viajo porque preciso, volto porque te amo:

A travessia do viajante em um Nordeste triste e solitário

Fábio Ronaldo da Silva / Adelino Pereira da Silva _____ 19

Um Nordeste violento e decadente:

combinações para uma bebida no *Baixio das Bestas*

Glauco Fernandes Machado / Greilson José de Lima _____ 31

***Vidas Secas* para além do espectro regional**

Joachin Azevedo Neto _____ 41

O nordestino pelas lentas cinematográficas:

uma leitura do filme *O homem que virou suco*

Silvia Tavares da Silva _____ 50

A emergência do arcaico e do cômico

em *O auto da compadecida*

Josélio S. Sales _____ 61

ARTIGOS DE FLUXO

A igreja e o liberalismo: perspectiva histórica

Elza S. Cardoso Soffiatti _____ 74

História Ambiental, História da Ciência e

História da Medicina: três olhares sobre os escritos

de Manuel Arruda da Câmara sobre os saberes indígenas

José Otávio Aguiar / Raíssa Barbosa da Costa _____ 85

A igreja em debate: análise sobre as representações

do protestantismo através dos dados estatísticos

Alisson Pereira Silva _____ 100

**Marketing e religião: ensaio teórico-etnográfico
sobre o Cisma Anglicanismo de 2002 em Recife**

Aldenor Alves Soares 113

**Tácito, sua Vida de Agrícola, e a competição aristocrática
no alto império romano**

Fábio Duarte Joly / Fábio Faversoni 79

Apresentação

Nordeste, meu amor ou:

Está o Nordeste para o Brasil assim como o Oriente para o Ocidente?

Martinho Tota¹

Representar o "Outro" constitui um dos maiores desafios, mas também uma das mais avassaladoras tentações do ente que convencionamos denominar "ser humano". Talvez não seja despropositado afirmar que o impulso – cognitivo e emocional – que nos impele ao conhecimento e, conseqüentemente, ao ordenamento do mundo, é uma marca universalmente partilhada, ainda que apresente variações (por vezes dramáticas ou, ao contrário, apenas sutis) segundo os períodos históricos, ideologias políticas, preceitos morais e religiosos, contextos socioculturais, imperativos econômicos, interesses políticos e/ou mercadológicos, e assim por diante. Ainda assim, os múltiplos idiomas por meio dos quais os sujeitos procuram conhecer, reconhecer e representar os seus (nossos), "outros" guardam um quê de mistério – ou melhor, emergem a partir de uma necessidade imiscuída a um sentimento de incompreensão ou impotência e é justamente essa qualidade que (n)os leva a imaginá-los, fantasiá-los, idealizá-los, subjugar-los, amá-los ou odiá-los.

Poderíamos aqui divagar, recorrendo a uma infinidade de histórias – narradas por uma extensa linhagem de autores que inclui desde Homero a Daniel Defoe e Joseph Conrad – que nos falam de encontros envolvendo antigas civilizações (reinos, impérios, cidades-estado, tribos, etc.) e ilustram a fascinante saga humana no contato com o "Outro". Entretanto, para além de imagens romanceadas, a História nos brinda igualmente com

episódios nos quais tais encontros degeneraram, quando não em guerras sangrentas, em representações no mínimo controversas acerca desse "Outro". Lembremos, por exemplo, da obra magistral de Edward Said², na qual o autor nos mostra como no "Ocidente" (ou no seio dos principais Estados imperialistas ocidentais, sobretudo o britânico e o francês) se construiu e se cristalizou um olhar (homogeneizante) sobre o "Oriente". Recorrendo ao escrutínio de textos produzidos por literatos, viajantes e políticos, Said constrói sua denúncia contra "o modo ocidental de encarar, dominar, reestruturar e exercer o poder sobre o Oriente"; "um conjunto de ideias circunscritas a valores, apresentados de modo generalizado, características do Oriente". Said não foi o primeiro, tampouco o último intelectual a insurgir-se contra as formas de dominação – política, econômica, social e simbólica –, empreendidas pelas grandes potências ocidentais sobre o "resto" do mundo³.

Mas, afinal de contas, o que isso tem a ver com o Nordeste brasileiro, ou, melhor dizendo, com a maneira pela qual essa região vem sendo representada (sobretudo a partir do século XX) em jornais, revistas, filmes, canções, romances, telenovelas e o que (e como) tais representações dizem sobre o Nordeste e os nordestinos? Uma resposta a essa questão pode ser encontrada no primoroso trabalho do historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior⁴, no qual o autor explora o modo e o

¹ Pós-doutorando no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional/Universidade Federal do Rio de Janeiro; .Doutor em Antropologia Social pelo Museu Nacional/UFRJ. Pesquisador associado do Laboratório Integrado em Diversidade Sexual e de Gênero, Políticas e Direitos (LIDIS) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). E-mail: martinho.tota@gmail.com

² SAID, Edward. *Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

³ Ver, por exemplo, BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2001; HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003; MCCLINTOCK, Anne. *Couro imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

⁴ ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez Editora, 1999.

porquê de determinados signos (como a seca, a saudade, a religiosidade popular, os ritmos) emergirem e se cristalizarem como aspectos quase metonímicos dessa região na “paisagem imaginária” nacional.

Estabelecendo uma ponte entre Albuquerque Júnior e Said, poderíamos conceber esse fenômeno histórico por meio de uma analogia entre o Nordeste (Oriente) e o Centro-Sul brasileiro (Ocidente). No bojo de ambos os processos representacionais, o Nordeste brasileiro, tanto quanto o Oriente imaginado pelos europeus, foi (e continua sendo) submetido a uma leitura desqualificadora da qual nada escapa: o clima, a vegetação, o solo, os costumes, o idioma (ou sotaque), a compleição física, a cultura, a política, a economia, etc. Porém não nos enganemos. Essa leitura, longe de ser empreendida numa via de mão única, ou seja, a partir de um olhar “externo” foi, em grande medida, alimentada por alguns dos maiores pensadores (sociólogos, romancistas, políticos) nordestinos, por homens do porte de Gilberto Freyre⁵, ansiosos na busca de uma identidade regional ou mesmo nacional.

A propósito, como esquecer aquele (ou esse!) Nordeste retratado (ou seria inventado?) nas obras de autores como José Américo de Almeida, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, nas quais encontramos tanto o flagelo da seca e as consequentes misérias e injustiças sociais quanto a força (ressaltada por Euclides da Cunha⁶, por exemplo) de um povo e sua capacidade de indignar-se, mas também de orgulhar-se.

Porém, não é nada fácil representar um lugar, um a população ou mesmo um indivíduo sem recair em imagens simplistas, estereotipadas ou ambíguas. O próprio Albuquerque

Júnior, refletindo sobre esta “formulação discursiva e imagética” que é o Nordeste brasileiro, admite a dificuldade para a “produção, difusão e poder persuasivo de uma nova configuração de ‘verdades’ sobre esse espaço”. Verdades? Mas quais seriam as verdades hegemônicas, estabelecidas e, por outro lado, que verdades subordinadas, silenciadas ou ainda alternativas estariam sendo (não) produzidas sobre o Nordeste brasileiro?

Talvez o que os sete artigos que compõem o presente dossiê – escritos não só por historiadores e antropólogos, mas também por pesquisadores das áreas de comunicação social, publicidade e desenvolvimento regional – tenham em comum – através da análise crítica de alguns filmes que têm o Nordeste (ou uma certa imagem inventada de um [in]certo Nordeste) como cenário e “o” nordestino como personagem – seja o questionamento dessas supostas “verdades”.

O primeiro artigo, de Danilo Alves Maia e José Benjamim Montenegro, parte da leitura de *Jesuíno Brilhante, o cangaceiro*, filme de 1973, dirigido por William Cobbet. Nele, os autores refletem sobre a relação entre cinema e história tomando o cangaço, movimento sociocultural que se deu no Nordeste entre o final do século XIX e parte do XX, como texto. Retomando a perspectiva teórica defendida pelo antropólogo Clifford Geertz⁷, diríamos que o que Maia e Montenegro fazem nesse artigo consiste em interpretar a interpretação que um cineasta empreende sobre o fenômeno do cangaço.

O filme *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, de Marcelo Gomes e Karin Aïnouz, produzido em 2009, é objeto de análise de Fábio

⁵ FREYRE, Gilberto. *Nordeste*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1989.

⁶ CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. Edição crítica de Walnice Nogueira Galvão. São Paulo: Ática, 1996.

⁷ GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

Ronaldo da Silva e Adelino Pereira da Silva no segundo artigo deste dossiê, onde os autores procuram escrutar imagens, sons e silêncios por meio dos quais se constrói um Nordeste hiper-real, povoado de estereótipos comumente associados ao homem sertanejo. Tal viés crítico também nos é apresentado por Joachin Azevedo Neto no artigo dedicado ao filme *Vidas Secas* (lançado em 1963) de Nelson Pereira dos Santos, e ao romance homônimo que lhe deu origem, escrito por Graciliano Ramos, editado pela primeira vez em 1938. Tanto no texto de Fábio R. da Silva e Adelino P. da Silva quanto no de Joachin Neto, nos deparamos com a tensão potencialmente disjuntiva entre imagens produzidas, difundidas e legitimadas midiaticamente e sua distância em relação a imagens “concretas”. Ora, quem e o que de fato é representado e reconhecido em tais “produtos”?

No quarto artigo, apresentado neste dossiê, Silvia Tavares da Silva parte da leitura do filme *O Homem que Virou Suco*, dirigido por João Batista de Andrade em 1981, para analisar o modo como os nordestinos que migram para o Sudeste brasileiro são retratados, além dos conflitos que permeiam a construção e a negociação de suas identidades em meio a um contexto significativamente distante e distinto de seu lugar de origem. Porém a autora não se limita ao conteúdo imagético construído e expresso no e pelo filme, procurando também compreender a formação e a visão política do diretor, bem como a conjuntura social e histórica dentro da qual o filme foi produzido.

A aridez do clima e da paisagem, o suposto tradicionalismo dos costumes e a forte religiosidade popular são marcas costumeiramente

acionadas por artistas quando buscam, em suas obras, representar o Nordeste. Em seu texto, Josélio S. Sales toma *O Auto da Compadecida*, filme de Guel Arraes realizado em 2000 e inspirado na peça escrita por Ariano Suassuna em 1955, para destrinchar o que Sales chama de “estereótipos” e “velhos clichês culturais” em nada condizentes com a realidade, senão com as mentes fantasiosas e nostálgicas de Arraes e Suassuna.

No artigo seguinte, Glauco Fernandes Machado e Greilson José de Lima interpretam o filme *Baixio das Bestas* (lançado em 2006), de Cláudio Assis, à luz da crítica Pós-Colonial, o que lhes permite problematizar a equação tão arraigada e etnocêntrica através da qual a imagem do Nordeste é erigida, quase que concomitantemente, associada a determinadas manifestações culturais (ou caricaturais) como o Maracatu, e, o que lhes parece mais questionável, à violência, ao decadentismo, ao exotismo.

Rosilene Dias Montenegro e Túlio Augusto Paz e Albuquerque, encerram o dossiê e, diferentemente dos demais autores, optaram por analisar, em conjunto, títulos representativos de dois dos principais movimentos que marcaram a história da produção fílmica no Brasil, o chamado Cinema Novo e o Cinema de Retomada, no intuito de perquirir como a região Nordeste foi representada cinematograficamente. Os autores entendem “que o cinema constitui uma linguagem privilegiada para a análise da sociedade, cotidiano e história” e que filmes podem ser tomados metodológica e epistemologicamente como “lugar de representação e produção de sentidos e fonte histórica”.

Autores como Stuart Hall⁸, Arjun Appadurai⁹ e Néstor Garcia

Canclini¹⁰ produziram estudos de fôlego no intuito de compreender questões relacionadas à reconfiguração das identidades coletivas no contexto da nova economia cultural global. Appadurai, por exemplo, refletiu sobre a tensão entre os processos de homogeneização e heterogeneização culturais, atentando para o que o autor denomina como os "múltiplos mundos idealizados" constituídos pelas imaginações historicamente situadas das pessoas e dos grupos disseminados pelo mundo, possibilitando apontar para as formas fluidas e irregulares dessas paisagens. Appadurai estabelece que as imagens identitárias produzidas/veiculadas por filmes, músicas, programas de televisão, etc., "são interpretações profundamente perspectivas, modeladas pelo posicionamento histórico, linguístico e político das diferentes espécies de agentes". Canclini, por sua vez, observa que questões de identidade social e/ou pessoal muitas vezes são respondidas pelo consumo de bens e dos meios de comunicação de massa. A partir da disseminação de imagens através da mídia, assistimos e vivenciamos a emergência de comunidades transnacionais de consumidores. Não se trata de meras cópias ou de processos homogeneizantes, mas do fato de que narrativas e identidades são coproduzidas.

Os artigos que compõem o presente dossiê, por outro lado, trazem à tona os problemas intrínsecos às formas de se representar um suposto "Outro" (ou um suposto "Nós") nas quais nem todos se (nos) reconhecem(os). Como veremos a seguir, este é um dos muitos méritos dos autores aqui apresentados, ou seja, o de questionar leituras simplistas sobre o Nordeste e o "ser" nordestino.

Em tempos de intensa circulação de ideias, imagens e pessoas; numa era marcada por deslocamentos e processos de reterritorializações cada vez mais dinâmicos e difusos, é enganoso (e muito enfadonho) ficar assistindo ao eterno retorno do mesmo forçadamente essencializado, o qual não abre espaço para a apreensão de signos diferencialistas alternativos, tampouco para semelhanças positivamente valoráveis. E este é mais um mérito dos textos aqui reunidos.

Certamente, para quem já teve a oportunidade de assistir aos filmes objeto de análise deste dossiê, será impossível revê-los com o "mesmo" olhar de antes. E para aqueles que ainda não o fizeram, tenho certeza de que correrão para vê-los e que ali (des)encontrarão um "Nordeste" na tela que pouco ou em nada coincide com os "nordestes" onde vivemos, que nos habitam, povoam nossas memórias pessoais e afetivas, em suma, que incendeiam nossas mentes e preenchem nossos corações.

⁸ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP & A, 2000.

⁹ APPADURAI, Arjun. "Disjunção e diferença na economia cultural global". In: FEATHERSTONE, Mike (Org.). *Cultura global: nacionalismo, globalização e modernidade*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

¹⁰ CANCLINI, Néstor García. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.

JESUÍNO BRILHANTE, O CANGACEIRO: CONSIDERAÇÕES SOBRE O CINEMA E A NARRATIVA HISTÓRICA

Danilo Alves Maia¹
José Benjamim Montenegro²

Resumo

O presente artigo tem como objetivo refletir sobre a relação cinema-história, enfatizando um movimento de cunho social e cultural típico da região Nordeste (ora conhecida como norte) denominado cangaço. O cangaço se consolidou no fim do século XIX e durou, aproximadamente, até o ano de 1940. Para a realização de tal exercício utilizaremos como suporte o filme: *Jesuíno Brilhante, o cangaceiro* (1973) dirigido por William Cobbet. Nas últimas décadas, cinema e a história tiveram seus elos fortalecidos. O número de trabalhos referentes ao tema aumentou de forma significativa. Temos como objetivo analisar de que forma o filme *Jesuíno Brilhante o cangaceiro* interpreta o cangaço historicamente.

Palavras-chave: cangaço, nordeste, cinema.

Abstract

This goal of this paper is to discuss the relationship between cinema history, emphasizing a movement of social and cultural typical Northeast (now known as north) cangaço. The *cangaço* consolidated in the late nineteenth century and lasted approximately until the year 1940. For the realization of such an exercise we will use to support the film: *Jesuíno Bright, the cangaceiro* (1973) directed by William Cobbet. Over the last decades, cinema and history had fortified its ties. The number of papers on

the subject has increased significantly. We aim to analyze how the film *Jesuíno Brilhante the Cangaceiro* interprets *cangaço* historically.

Keywords: Cangaço, Northeast, Cinema.

Introdução

Em fins do século XIX os irmãos Auguste e Louis Lumière deram existência a um invento que mudaria a forma como as pessoas encaravam o mundo: O cinematógrafo. O invento permitia a projeção de imagens em movimento. Ele é considerado o principal representante do surgimento do Cinema³ As primeiras produções dos irmãos Lumière retratavam cenas do cotidiano e tinham curta duração. Ao longo dos anos, os filmes comovem e divertem públicos diversos: crianças, adultos, jovens e idosos. Os temas propostos nos filmes são diversificados. Além dos muitos temas, podemos classificá-los de acordo com o gênero: Drama, comédia, policial, clássicos etc. Existe ainda um tipo de filme que se faz muito importante para o historiador, aquele que se propõe a recriar um evento histórico, a este chamaremos filme "Histórico"⁴. Esse tipo de filme pode e deve ser utilizado como um aliado do educador no processo de ensino/aprendizagem. O documento fílmico, no que se relaciona a filmes de temática histórica, possibilita ao pesquisador perceber de que maneira é construída a representação histórica. Entendemos que ao retratar determinado fato histórico o filme está criando uma representação, atribuindo sentidos e significados. Além dessa possibilidade

¹ Graduado em História – UFCG.

² Professor Doutor da Unidade Acadêmica de História da UFCG.

³ Cinema grafado com letra maiúscula deve ser entendido como o conjunto de elementos que compõem a indústria fílmica: Diretores, roteiristas, películas, locações, filmes etc. Não devendo ser confundido com cinema (minúsculo) local destinado a exibição das produções fílmicas.

⁴ O termo histórico aparece entre aspas porque entendemos que todo filme em si é histórico, portanto chamar esses filmes de históricos seria contraditório. Apenas por questões de praticidade e de um melhor entendimento foi adotada essa postura.

é possível ainda que o mesmo seja trabalhado enquanto fonte primária, ajudando o pesquisador a se aproximar do período em que o filme foi produzido.

Embora a história tenha demorado a reconhecer o valor histórico do Cinema, desde cedo os cineastas faziam utilização da história pra compor suas narrativas. É comum filmes que recriam eventos históricos ou a vida de certa personagem que se destacou no processo histórico. Os filmes dessa categoria são produzidos em muitos países, não se restringem ao chamado mercado "hollywoodiano". No Brasil temos uma produção significativa de filmes "históricos", com destaque para o diretor Sergio Rezende responsável por filmes como: *Mauá, o Imperador e o Rei*(1999), *Guerra de Canudos* (1997), *Zuzu Angel* (2006). Carla Camurati, Carlos Coimbra, Carlos Diegues são outros cineastas que deram sua contribuição em produções "históricas".

Concomitante a isso na região Nordeste durante o séc. XIX um movimento social e cultural denominado cangaço, começa a tomar força. No Rio Grande do Norte um homem ficaria marcado na história seu nome: Jesuíno Alves de Melo Calado conhecido como Jesuíno Brilhante. Jesuíno se tornou o cangaceiro célebre na história do Rio Grande do Norte, além dessa província atuou também na Paraíba.

O cangaço se projetou na cultura da região, conquistando os versos dos tocadores de viola e dos cordelistas. Não demorou muito para que romancistas inserissem personagens cangaceiros em suas

obras. A projeção do cangaço não parou de cessar, no século XX, os cangaceiros invadem as telas do cinema, sendo produzidos dezenas de filmes sobre o tema.

Temos como objetivo abordar algumas questões referentes ao cangaço e a produção deste no Cinema, especificamente no Filme *Jesuíno Brilhante o Cangaceiro* (1973). O texto não pretende discutir de forma extensiva a relação cinema-história, apenas delinear algumas questões que se fazem pertinentes.

A História no Cinema, o Cinema na História

A história cultural permitiu que o historiador ampliasse seus horizontes no trabalho com as fontes, sejam elas escritas ou imagéticas: diários, mapas, fotografias, pinturas e o Cinema. A partir de 1970 o Cinema passa a ser visto por historiadores como objeto de estudo, dando margem a escrita de trabalhos que utilizam a sétima arte⁵ enquanto fonte historiográfica. A busca de um método que possibilitasse o trabalho com esse tipo de fonte fez com que o historiador Marc Ferro lançasse o livro: *Cinema e história* (1977). A obra se tornou uma importante referência no estudo da relação cinema-história.

Dessa forma, gradativamente, o cinema e os filmes foram promovidos de simples entretenimento a objeto de reflexão sobre o passado.

O filme, seja qual for, desde então, passou a ser encarado enquanto testemunho da sociedade que o produziu, como um reflexo — não direto e mecânico — das ideologias, dos costumes e das mentalidades

⁵ O termo surgiu na década de 1920 e é utilizado para fazer referência ao cinema, juntamente com a arquitetura, literatura, música e o teatro o cinema seria a sétima arte.

coletivas. Como não enxergar, por exemplo, tratando-se do Brasil, elementos da ideologia da esquerda brasileira — influenciada pelo modelo de reflexão da arte e da sociedade adotado pelos Partidos Comunistas em todo o mundo — nas primeiras produções do movimento cinemanovista, em início dos anos 60? (NOVA, 1996, p. 2).

Isso não significa dizer que somente a partir da década de 1970 os filmes se tornaram alvo de reflexões científicas. No início do século já se demonstravam interesses nas funções que o filme poderia exercer. Boleslas Matuszewski, um dos integrantes da equipe dos irmãos Lumière, entendia que o filme tinha um valor precioso. Matuszewski demonstrava preocupações a respeito da natureza dos filmes.

Ele julgava que o evento filmado era mais verdadeiro que a fotografia, na medida em que esta última admitia retoques. Deve-se observar contudo que Matuszewski atribuía esse valor ao filme documentário que, aliás, era a produção dominante na época. (KORNIS, 1992, p 240).

As primeiras discussões sobre filmes se orientavam no conflito de este ser ou não ser a realidade capturada, vale acrescentar que os filmes documentários que Matuszewski se refere, eram filmes feitos sem edição, cenas do cotidiano, pessoas trabalhando ou se divertindo. Somente após alguns anos os filmes ganharam contornos que os aproximavam aos filmes atuais, ou seja, a presença de um roteiro, a encenação, as falas dos personagens, em alguns casos as temáticas históricas passaram a

compor o ambiente dos filmes. É possível que seja por esse motivo que ele atribuía maior valor aos filmes documentários.

Marc Ferro defendeu a hipótese de que o cinema não seria apenas um produto da história, mas também um agente da história, desse modo, os cineastas seriam capazes de promover mudanças no curso da história com seus filmes. Para legitimar seu pressuposto, o autor empenhou-se na análise dos filmes de propaganda da década de 1920 e nos filmes do cinema soviético do início do Séc. XX. Segundo ele os filmes foram utilizados ao longo do Séc. XX em vários momentos. Na década de 1930 alguns filmes foram utilizados como um aliado na divulgação do regime nazista da Alemanha. *O Triunfo da Vontade* (Triumph des Willens 1935) de Leni Riefenstahl eram exibidos na Alemanha e fora dela para vender uma ideia positiva do nazismo. "*Ferro demonstra a importância do filme como fonte reveladora das crenças, das intenções e do imaginário do homem*" (KORNIS, 1992 p. 243).

Cabe ao historiador questionar: Em que sentido o filme pode denunciar a mentalidade de uma sociedade? Entende-se que nenhum filme é imparcial, muito menos ingênuo. O filme é o resultado de um esforço coletivo, sendo assim, é preciso levar em consideração as inclinações sociais e culturais dos envolvidos na produção. Mesmo sendo um produto fictício, o filme, traz em si diversos significados e influências dos realizadores e da época em que foi produzido.

Do ponto de vista Metodológico o trabalho com uma fonte fílmica requer técnicas diferentes elaboradas de análise. É preciso expandir a critica documental além do filme pelo filme. "As circunstâncias de produção, exibição e recepção envolveriam toda uma gama de variáveis importantes que deveriam ser consideradas numa análise do filme". (KORNIS, 1992, p.242). A significação de uma produção fílmica ultrapassa os diálogos e os ângulos de câmera.

O cinema conquistou a atenção de muitas áreas do saber: ciências sociais, história, filosofia, semiologia, psicologia. No campo da história Ferro é apenas o precursor do estudo da relação cinema-história. No Brasil conta-se com uma produção significativa, com destaque para Cristiane Nova, Jorge Novoa, Monica Almeida Kornis entre outros. Nos programas dos cursos das universidades tem aumentado o número de trabalhos relacionado ao cinema.

Cangaços e Cangaceiros

A região que hoje conhecemos como Nordeste, desde o período da colonização, tem sido de grande importância para o cenário econômico do Brasil, mesmo que isso tenha privilegiado mais o colonizador do que os que já habitavam estas terras. A partir do séc. XIX as atenções seriam desviadas para outras regiões devido ao surgimento de outras culturas, como a do café na região sul. A descentralização econômica contribuiria para que algumas famílias passassem a viver da criação de animais como o boie o bode, o animal sobrevive em

condições climáticas adversas. Alguns autores como Frederico Mello dizem que esta seria a "civilização do couro". Nesse sentido as principais características eram a criação do gado o consumo de carne seca e produtos produzidos diretamente do couro: o chapéu, gibão, calçados e selas de montaria. Para ele:

Quando em fins do século XVII e ao longo de todo o século XVIII a necessidade de expansão colonizadora empurrou o homem para além das léguas agricultáveis do massapê, projetando-o no universo cinzento da caatinga, fez surgir um novo tipo de cultura, cujos traços mais salientes podem ser resumidos na predominância do individual sobre o coletivo- no plano do trabalho- e nos sentimentos de independência, autonomia, livre-arbítrio e improvisação, como características principais do homem condicionado pelo cenário agressivo e vastíssimo que é o sertão. (MELO, 2004, p.42).

Em 1969 Eric Hobsbawn lança o livro: *Bandidos*, a obra se tornaria referência no estudo do banditismo social. Após a publicação da obra, os estudos relacionados ao banditismo cresceram na América e outros continentes. O livro de Hobsbawn traz uma classificação entre três tipos de bandidos, segundo o mesmo eles são:

O *ladrão nobre*, ou Hobin Hood, o combatente primitivo pela resistência ou a unidade de guerrilheiros formada por aqueles que chamarei de haiduks e, possivelmente, também o vingador que semeia o terror (HOBSBAWN, 1976. p.13).

Em muitas sociedades encontramos a presença do bandido,

o indivíduo que furta, saqueia e em determinadas situações chega a matar suas vítimas. Eric Hobsbawn chama a atenção para o caráter universal do banditismo.

"(...) O banditismo social constitui fenômeno universal, que ocorre sempre que as sociedades se baseiam na agricultura (inclusive as economias pastoris), e mobilizam principalmente camponeses e trabalhadores sem terras, governados, oprimidos e explorados - por senhores, burgos, governos, advogados, ou até mesmo bancos." (HOBSBAWN, 1975 p.13).

O contexto do séc. XIX aliado a outros fatores econômicos e culturais possibilitaria o surgimento do Cangaço: fenômeno social, cultural e histórico. Desde o séc. XVIII se tem conhecimento da formação de bandos no nordeste brasileiro, no entanto, é a partir de 1870 que o cangaço toma os contornos acentuados criando suas características próprias. Formação de bandos, presença de um líder, saques, roubos e alguns códigos de conduta moral. O cangaço perduraria até 1940 quando foram dizimados os últimos bandos. Mas afinal o que é o cangaço? O que é ser cangaceiro? O termo cangaceiro possui derivações nominais como cangacismo e cangaceirismo. Segundo Carlos Alberto Dória o cangaceiro era:

[...] membro de uma sociedade rural, e por razões várias, encarado como proscrito ou criminoso pelo Estado e pelos grandes proprietários. Apesar disso, continua a fazer parte da sociedade camponesa de que é originário e é considerado como herói por sua gente, seja ele um "justiceiro", um "vingador", ou alguém que "rouba aos ricos". (DÓRIA, 1981 p.20).

As secas são apontadas como um dos fatores do surgimento dos primeiros bandos. No sec. XIX a seca 1877-1879 foi uma das mais severas, castigou as plantações, matou o gado, causou fome aos sertanejos.

As grandes secas cíclicas eram particularmente propícias à formação de bandos independentes. Quando se dava o desastre, os agricultores viam-se reduzidos a inação, a mais negra miséria desabava sobre camadas menos favorecidas da população, habitualmente resignadas, mas que se agitavam então, e de seu seio saíam grupos de homens armados decididos a garantir à bala a subsistência da família (QUEIROZ, 1977, p.2).

O cangaço aqui mencionado se dava apenas nos períodos de estiagem, não devendo ser confundido com o cangaço independente do fim do sec. XIX e início do séc. XX. Os principais representantes do Cangaço foram: Antônio Silvino, Lampião, Jesuíno Brilhante, Sinhô Pereira, João Calangro, Corisco, Luiz Padre entre outros.

Tradicionalmente existe uma classificação proposta por Mello (2004) segundo a qual seriam três os tipos de cangaço: Cangaço meio de vida, cangaço de vingança, cangaço refúgio.

A primeira forma caracteriza-se por sentido nitidamente existencial na atuação dos que lhe deram vida. Foi a modalidade profissional do cangaço, que teve em Lampião e Antonio Silvino seus representantes máximos. O segundo tipo encontra no finalismo da ação guerreira de seu representante, voltada toda ela para o objetivo da vingança, o traço definidor mais forte. Foi o cangaço nobre, das gestas fascinantes de um Sinhô

Pereira, um Jesuíno Brillhante ou um Luís Padre. Na terceira forma, o Cangaço figura como última instância de salvação para homens perseguidos. Representava nada mais que um refúgio, um esconderijo, espécie de asilo nômade das caatingas, como dissemos no trabalho mencionado (MELLO, 2004, p.89).

Na classificação proposta, o cangaço meio de vida encontra respaldo na vida de Lampião que por décadas viveu nos estados nordestinos saqueando, furtando e por vezes matando. O próprio Lampião dizia que o cangaço era seu meio de ganhar a vida. No cangaço de vingança encontramos homens que se tornaram bandoleiros para vingar um irmão, pai ou parente. Entre estes acontecia de voltarem a sua vida de antes, após concretizarem sua vingança. O cangaço refúgio se configura como uma alternativa para aquele que não conseguia proteção de um coronel e tinha sua vida ameaçada. Dessa forma esse indivíduo buscava auxílio no cangaço, para não sucumbir em uma emboscada, encontrava nos bandos um asilo, refúgio, esconderijo. Em alguns casos o cangaceiro se inseria em dois tipos da classificação proposta. Lampião é um desses, tornou-se cangaceiro para vingar o pai passando a ter no cangaço seu meio de vida.

Dentro da estrutura sertaneja havia o coronel, uma figura que desfrutava de grande influência na sua região, pois, era responsável por conquistar votos para eleger seu candidato. A população votava de acordo com a indicação do coronel em troca do voto recebiam proteção e auxílio, os que se recusavam sofriam represálias. Dessa forma era

criada uma relação de clientelismo. Em certas ocasiões, decorrente de um assassinato, o homem que tinha as mãos lavadas pelo sangue do inimigo não achava outro meio para assegurar sua segurança que não fosse tornar-se cangaceiro. É dessa maneira que Virgulino Ferreira, o "Lampião" se torna cangaceiro. Inicialmente queria ele fazer "justiça" vingar a morte do pai, com o passar dos anos Virgulino aceita o cangaço permanecendo nele até sua morte.

No encaço dos cangaceiros estavam as volantes, tropas armadas que tinham o objetivo de prender os cangaceiros, geralmente compostas por moradores que tinham sido vítimas dos bandos. As tropas pressionavam a população para que esses revelassem o local onde os cangaceiros estavam escondidos. Coiteiro era o nome dado a pessoa que fornecia refúgio ao cangaceiro. A palavra coiteiro deriva de coito, pois era assim que eram chamados os esconderijos dos bandos. O coiteiro fornecia alimentos, roupas, munição e informação em troca de proteção e dinheiro. O coiteiro vivia em perigo constante, seus vizinhos poderiam entregá-lo as volantes. Caso se recusasse a prestar ajuda aos cangaceiros poderia ser morto por eles.

Os cangaceiros não existem mais, porém, o cangaço ainda sobrevive, na memória da população, nos filmes, nos livros, nas músicas.

Jesuínio Brillhante: Um cangaceiro nas telas do cinema

Na década de 1970, o Brasil vivenciava o período militar. A censura impedia que os artistas trabalhassem com liberdade. Os

filmes de caráter político e de crítica social são poucos, uma vez que, a censura estava atenta para qualquer manifestação contrária ao regime. Mesmo com tantas dificuldades e empecilhos, alguns filmes fizeram grande sucesso como a comédia *Dona Flor e seus Dois Maridos* (1976) de Bruno Barreto e *Xica da Silva* (1976) de Carlos Diegues. Uma das soluções encontrada por diretores de cinema nesse período foi a produção de “filmes históricos” e produções eróticas com enredo pouco trabalhado. Os filmes de conteúdo erótico ficaram conhecidos como pornochanchada. Os filmes eram desenvolvidos com maior intensidade na região sul/sudeste.

A produção de obras literárias dos escritores nordestinos influenciava os diretores fazendo a região Nordeste inspiração para o enredo dos filmes. Filmar diretamente na região custava muito caro, dessa forma, procuravam-se áreas que fossem parecidas com as paisagens da região Nordeste.

No ano de 1972 o estado do Rio grande do Norte serviu de palco para as filmagens daquele que seria o primeiro filme longa metragem rodado no estado: *Jesuíno Brilhante, o Cangaceiro de William Cobbett*. No elenco do filme estavam: Nery Victor, Vanja Onofre e Milton Vilar. *Jesuíno Brilhante, o Cangaceiro* faz parte de um gênero do cinema brasileiro: *O Nordestern*.

O termo Nordestern é um neologismo criado pelo pesquisador Salvyano Cavalcanti de Paiva na década de 60 e foi atribuído aos diversos filmes realizados sobre o cangaço nesse período. Este termo é uma referência direta ao western clássico que muito influenciou os filmes de cangaço a

partir dos anos 50. Nesse sentido, o cangaço passou a ser um gênero com características estruturais comuns, criando uma vertente nacionalista com referências diretas ao gênero norte-americano (VIEIRA, 2007. Pg. 65).

Em 1953 é lançado o *cangaceiro* de Lima Barreto. A obra marca o início dos filmes de cangaço do gênero *Nordestern*, se tornou um grande sucesso no Brasil e no mundo. No enredo do filme capitão Galdino, o chefe do bando, aterroriza a população sertaneja.

As películas sobre o cangaço começaram a ser produzidas ainda na década de 1920. Nessa mesma década o bando de Lampião recebeu a visita do cineasta Abraão Benjamim que propôs filmar o grupo em seu dia-a-dia.

Os filmes brasileiros tinham grande influência dos norte-americanos. “(...) o cinema Brasileiro nunca conseguiu deixar de ser tributário dos paradigmas hollywoodianos. Ou seja, em muitos aspectos o cinema brasileiro é um cinema americano”. (NÓVOA, 2008, p.169). Se o *Nordestern* é uma referência ao *western* norte americano, qual seria o elo de aproximação entre cowboys e cangaceiros? O cowboy dos filmes estadunidenses está associado a conquista de territórios que pertenciam a povos indígenas, a chamada conquista do oeste. O cangaço é um fenômeno regional tipicamente brasileiro inserido em um contexto social, cultural e econômico específico. Dessa forma a aproximação se dá apenas nos aspectos cinematográficos. Alguns elementos dos filmes cangaço e

western se assemelham. O confronto entre o mocinho/ bandido, moderno/arcaico, civilização/barbárie, as músicas galopantes com assobios, cenas de troca de tiros e em alguns casos a redenção na figura feminina.

Nos filmes do segmento *Nordestern* tem-se a necessidade de explicar os motivos da entrada para cangaço. O indivíduo entra para um bando devido a questões de honra, vingança, abandono dos governantes ou para sobreviver em tempos de fome provocado pela estiagem. Neste gênero cinematográfico o vilão não se constitui em um elemento homogêneo, se em *O Cangaceiro* (1953) Lima Barreto, o cangaceiro Galdino protagoniza o lado mal (embora pratique algumas ações que demonstram boa índole), em *Lampião, rei do cangaço* (1962) de Carlos Coimbra são as volantes desempenham esse papel.

Jesuíno Brilhante, o cangaceiro é ambientado na década de 1870. Como o título sugere, o filme narra a vida de Jesuíno Alves de Melo, conhecido por Jesuíno Brilhante. O protagonista vive em sua fazenda com seus familiares no sítio Tuiuiú em Patu interior do Rio Grande do Norte. Seu primo Botelho chega à cidade defendendo a liberdade dos escravos e ideias republicanas. Os fazendeiros insatisfeitos com a atuação de

Botelho organizam uma emboscada. O primo de Jesuíno é assassinado e este jura vingança. Após uma discussão Jesuíno mata um dos membros da família limão. Os Limões eram uma tradicional família da região e tinham grande prestígio político, se aproveitando de tal situação perseguem Jesuíno e sua família. Não tendo alternativa Jesuíno forma um bando para se defender, já que a polícia se mostra alheia a situação. É dessa forma que nasce no filme o cangaceiro Jesuíno Brilhante.

A figura do herói passa a ser recorrente em vários filmes sobre o cangaço. O homem honesto e trabalhador, que por motivos pessoais ou vingativos, entra para o bando de cangaceiros ou das volantes, com a intenção de fazer justiça ou defender-se de seus inimigos" (VIEIRA, 2007, p.84).

O cangaceiro se coloca contra a escravidão e um dos membros de seu bando é Zé, um escravo liberto. Antes de se unir a Jesuíno, Zé recebe sua carta de alforria e somente após ser liberto Jesuíno o convida para lutar ao seu lado, Zé aceita de bom grado fazer parte do bando de Jesuíno. Além de Jesuíno e Zé, outros personagens que fazem parte da trama: seu pai (José Alves), seus irmãos, a família limão, os políticos da região e uma moça chamada Margarida.



Cartaz do filme Jesuíno Brillhante: O Cangaceiro(1972)

Fonte: <http://lentescangaceiras.blogspot.com.br>

Apesar dos filmes do gênero Nordeste serem parecidos no que se refere a elementos estéticos, a forma como seus enredos são construídos podem ser bastante diferentes. William Cobbett tenta construir um cangaceiro condicente com aquilo que os cordéis e cantos populares deixaram registrado. O Jesuíno do filme é um herói justiceiro que luta por igualdade em favor dos oprimidos.

Em outra perspectiva *Lampião rei do Cangaço* (1962) de Carlos Coimbra é um filme com muitos elementos ficcionais comprometido com a estética fílmica, com as cenas de perseguição, com as trocas de tiro etc. Os filmes do gênero *Nordestern* devem ser vistos com olhar de desconfiança, uma vez que, essas produções têm sua principal preocupação no entretenimento e

não na aproximação de fatos narrados pela historiografia do cangaço. Até mesmo os filmes documentários exigem cautela em sua análise.

Jesuíno é representado de forma bastante peculiar: Cabelos longos, barba, olhos claros. Difícilmente não se associaria essa representação a Cristo, Tiradentes e outros mártires da história. É provável que esse recurso tenha sido utilizado por Cobbett de forma intencional, uma tentativa de tornar mais atrativa a personalidade do cangaceiro.

Os trajes do Jesuíno se assemelham ao dos vaqueiros: chapéu, gibão de couro, calça. Suas roupas são simples se comparadas com a dos cangaceiros como lampião, tido como uma pessoa vaidosa.

A indumentária é vista como uma das principais características o cangaço, juntamente como modo de viver e agir frente aos conflitos cotidianos. Até a década de 1920 a indumentária do cangaceiro se apresentava e formas simplificada e bastante utilitária: o uso de chapéus, bornais e sandálias de couro, típicos dos sertanejos, se dava em vista das necessidades frente às adversidades do clima e vegetação das vastas áreas semi-áridas do Nordeste do país (OLIVEIRA. 2011, pg.79).

Em *Jesuíno Brilhante* (1973), não se ouve falar em volantes embora exista a presença de tropas armadas destinadas a deter o bando. Os encontros com as volantes eram arriscados e nem sempre os cangaceiros levavam vantagem. A paisagem árida do sertão dava certa vantagem ao cangaceiro, sem contar que em alguns casos as volantes não possuíam trajes adequados para perseguição aos bandos.

Um dos aspectos que o filme não deixa de trabalhar é a presença de uma figura feminina: Margarida. A personagem é encontrada por Jesuíno desmaiada na estrada. Nasce uma relação de amor entre a mulher e o escravo Zé. O cangaceiro recomenda que Zé se afaste da moça, isso não acontece e ocasionará um confronto entre Jesuíno e seu amigo. Não fica claro por que Jesuíno não permitiu a relação entre os dois já que o amor de Zé era correspondido pela moça.

Em 1874 o cangaceiro invade a cadeia de Pombal-PB para libertar seu irmão, no filme quem está preso é seu pai José Alves. O assalto a cadeia é considerado um dos grandes feitos do cangaceiro. No filme de Cobbet, a invasão da cadeia ocorre de forma simples e rápida. A seca de

1877 não deixa de ser mencionada no filme. O cangaceiro desempenha o papel de salvador do povo que morre de fome. Para isso ele saqueia as tropas de burro que traziam alimento para a população pobre e era armazenada pela família Limão. Jesuíno invade um dos armazéns dos Limões juntamente com uma multidão faminta.

O Jesuíno de William Cobbet é um bandoleiro preocupado com problemas sociais, que só comete atos violentos contra seus inimigos ou quando é violado algum código de conduta moral como um estupro ou furto não justificado. O cineasta não cogita a possibilidade de Jesuíno ter cometido atos cruéis como outros cangaceiros. A visão de William Cobbet não chega nem a ser dicotômica, pois, prevalece um Jesuíno Brilhante honesto e bom, o herói que é cantado nos versos de viola nas feiras sertanejas e na memória do povo. Existem registros de processos crimes abertos contra Jesuíno, tanto no Rio Grande do Norte como na Paraíba. Esses registros foram resgatados por Raimundo Nonato, um conhecido memorialista, e publicados no livro: *Jesuíno Brilhante, O Cangaceiro Romântico*.

No filme assim como na cultura potiguar Jesuíno não morre, permanece vivo. Na cena final, o cangaceiro é alvejado por um tiro e a imagem é congelada levando o espectador a indagar se o protagonista realmente está morto. O filme *Jesuíno Brilhante* possibilita a construção de uma identidade do cangaceiro e do povo nordestino, suas lutas, anseios, dificuldades e desejos. Jesuíno sobreviveu na

cultura potiguar, tornando-se símbolo da luta dos oprimidos e parte da identidade do povo potiguar.

Referências

- DÓRIA, Carlos Alberto. **O cangaço**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- FACÓ, Rui. **Cangaceiros fanáticos**. Rio de Janeiro. Beltrand Brasil. 9ª ed. 1991.
- FERRO, Marc. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- HOBBSAWN, Eric J. **Bandidos**. Rio de Janeiro: Forense universitária. 1975.
- KORNIS, Monica Almeida. **História e Cinema: Um debate metodológico**. In: Estudos históricos. Rio de Janeiro, Vol 5. n, 10. 1992.
- MELLO, Frederico Pernambucano de. **Guerreiros Do Sol: Violência e Banditismo no Nordeste do Brasil**. São Paulo. 2ª ed. A Girafa. 2004.
- NOVA, Cristiane. "O cinema e o conhecimento da história". In: **O Olho da História: Revista de História Contemporânea**, Salvador, v. 2, nº. 3, 1996..
- NONATO, Raimundo. **Jesuíno Brillhante, O cangaceiro Romântico (1844-1879)**. Rio de Janeiro: Editora Pongetti, 1970.
- NÓVOA, Jorge e BARROS, José D'Assunção. **Cinema-História: teoria e representações sociais no cinema**. Rio de Janeiro: Apicuri. 2008
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Os Cangaceiros**. São Paulo: Livraria duas Cidades. 1977.
- VIEIRA, Marcelo Dídimo Souza. **O cangaço no cinema brasileiro**. Tese de Doutorado, Campinas: UNICAMP, 2007.

Ficha técnica:

Jesuíno Brillhante: O Cangaceiro (1972); Longa-metragem / Sonoro / Ficção; Ano: 1972; 35mm, COReBP, 99min. Eastman color; Direção: Cobbett, William; Argumento: Cobbett, William; Roteiro: Cobbett, William; Coordenação de produção: Garrett, Jonas; Fotografia: Carlos Tourinho; Direção de som: Juvenal Lamartine; Montagem: Higino, Raimundo. **Elenco:** Vitor, Nery (Jesuino Brillhante); Arena, Rodolfo (Velho Soares); Onofre, Waldyr (Escravo Zé); Villar, Milton (Francisco Limão); Mello, Hilda (Margarida) Escócia, Maria Lúcia (Alexandrina, mãe de Jesuíno); Paris, Mário (CobraVerde); Duda, Hélio (Juvenal); José, Herley (Pajeú); Tapajós, Rogério (Silvestre).

VIAJO PORQUE PRECISO, VOLTO PORQUE TE AMO: A TRAVESSIA DO VIAJANTE EM UM NORDESTE TRISTE E SOLITÁRIO

Fábio Ronaldo da Silva¹
Adelino Pereira da Silva²

Resumo

O artigo aqui apresentado tem como principal proposta, perceber como o nordeste brasileiro é apresentado no cinema nacional. Para tanto, escolhemos o filme "Viajo por que preciso, volto por que te amo" (Marcelo Gomes e Karin Aïnouz), que conta a história de um geólogo que sai do Ceará com a missão de desbravar o sertão nordestino. A construção da região é feita através de um conjunto de imagens e sons para que o espectador tenha a convicção da veracidade que está vendo um filme que se passa no sertão do Nordeste. Vê-se assim, uma paisagem petrificada, imutável, carregada de ícones, símbolos e signos que reforçam a estereotipia de uma identidade, de um povo, de uma região. Dentre os autores que foram utilizados para análise do filme, utilizamos, dentre outros Ferro (1992) que nos convida a observar o filme não como uma obra de arte, mas como um produto, montado e construído por alguém e que tem algo a dizer, mas que também possui os "não-ditos", cabendo a nós tentar perceber e decifrar esses "silêncios".

Palavras-chave: Cinema, Nordeste, Estereótipo

Abstract

The article presented here is mainly aimed at realize how the Brazilian Northeast is presented in national cinema. Therefore, we chose the movie "I travel why need I go back because I love you" (Marcelo Gomes and Karin Aïnouz), which tells the story of a geologist out of

Ceará with a mission to tame the northeastern backlands. The construction of the region is done through a set of images and sounds to the spectator to have a conviction the veracity which is seeing a movie that takes place in the backwoods of Northeast. Finds itself a petrified scenery, unchanging, laden icons, symbols and signs that strengthen the stereotypy of an identity of a nation, of a region. Among the authors who were used to analyze the film, we use, and others Ferro (1992) invites us to watch the film not as a work of art, but as a product, set up and built by someone and that has something to say, but also has the "unsaid", leaving us to try to understand and decipher these "silences".

*"(...) Deixe-me ir
Preciso andar
Vou por aí a procurar
sorrir prá não chorar
Se alguém por mim perguntar
Diga que eu só vou voltar
Depois que me encontrar (...)"*

(PRECISO ME ENCONTRAR –
CARTOLA)

Prólogo ou A História em cartaz

Foi a partir da escola dos Annales (1929) que o fazer historiográfico passou por um grande enriquecimento e diversificação, incorporando uma grande variedade de fontes, dentre estas, as produções cinematográficas. Essa mudança, iniciada por Lucien Febvre e Marc Bloch contribuiu para abarcar tudo aquilo que pudesse "falar" sobre o passado. A incorporação dessas novas fontes vai surgir, como afirma Ferro (1992: 80-81), de acordo com o momento histórico. "O historiador escolheu esse ou aquele conjunto de fontes (...) de acordo com a natureza de sua missão, de sua época,

¹ Doutorando em História pelo PPGH/UFPE, Mestre em História pelo PPGH/UFCG, pesquisador do Projeto Memória da Ciência e Tecnologia da UFCG. E-mail: fabiocg@gmail.com

² Bacharelado do curso de Filosofia da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB) e Bacharel em Publicidade pela Cesrei. Pesquisador no Grupo de Estudos, Pesquisa e Produção em Audiovisual (NEPPAU) da UFPB. E-mail: ade.lino@yahoo.com.br

trocando-os como um combatente troca de arma ou tática quando aquelas que utilizava perdem a eficácia".

Talvez seja essa uma das causas que o Cinematógrafo – como era chamado o Cinema antes – só tenha passado a ser visto de forma menos preconceituosa, e tido como fonte pelos historiadores, durante a década de 1970. Todavia, ainda no século XIX algumas pessoas já percebiam o cinema como uma forma de registrar a história, como é o caso do fotógrafo Boleslas Matuszewski que já afirmava em um artigo “*et c’est ainsi que s’écrit désormais l’histoire: par le cinématographe*”³ (CAROU, 2008:18).

No Brasil, de acordo com Morettin (2003), em 1952, é publicado um livro de José Honório Rodrigues que discute sobre as possibilidades que o cinema pode oferecer a pesquisa em História. Mas foi com a contribuição de Marc Ferro que a sétima arte passa a ser tida como um novo objeto para a História e historiadores. “*O filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História [...]*” (FERRO, 1992: 85).

O autor nos convida a observar o filme não como uma obra de arte, mas como um produto, montado e construído por alguém e que tem algo a dizer, mas também alerta para que fiquemos atentos aos não-ditos no filme a “zona de realidade não-visível”.

O filme, aqui, não é considerado do ponto de vista semiológico. Não se trata também de estética ou história do cinema. O filme é abordado não

como uma obra de arte, porém como um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas. Ela vale por aquilo que testemunha. (FERRO, 1992: 85).

E isso é o que buscaremos fazer em nosso texto. Antes, todavia, torna-se necessário apresentar o filme que foi escolhido para análise.

1. Notas sobre o [que veio antes do] filme

Produzido pelos diretores Marcelo Gomes⁴ e Karim Aïnouz⁵ *Viajo porque preciso, volto porque te amo* surgiu a partir da curiosidade dos referidos diretores que, desde o final da década de 1990 começaram a registrar imagens sobre o sertão brasileiro, a princípio pernambucano, e depois de outros estados nordestinos, utilizando câmeras de diferentes formatos e suportes (35mm, 16mm, câmera digital e máquina fotográfica).

Essas imagens serviram para a montagem do documentário *Sertão de Acrílico Azul Piscina* que foi lançado em 2004, com apoio do projeto Itaú Cultural. Após a produção de outros filmes, Gomes e Aïnouz se reúnem em 2009 para montar um longa-metragem que pudesse demonstrar, através da ficção, um pouco do que eles passaram durante a coleta dessas imagens.

As imagens começaram a ser captadas antes mesmo que seus primeiros filmes fossem trabalhados. Reunidas num baú de preciosidades, elas foram montadas e remontadas num quebra-cabeça que foi se transformando em algo completamente diferente da intenção original. E que só virou história a partir da narração de um protagonista

³ “É assim que a história será escrita agora: pelo cinema”

⁴ Diretor de, entre outras obras, *Clandestina Felicidade* (1998) e *Cinema, aspirinas e urubus* (2005).

⁵ Diretor de *Madame Satã* (2002) e *O céu de Suely* (2006).

que empreende uma jornada pessoal de transformação - motivada por uma viagem. Feita porque precisa e porque ama, como diz o título do filme.⁶

Assim começava a ganhar vida então, *Viajo porque preciso, volto porque te amo* um filme-diário, com ares de documentário - trazendo imagens não estáveis e bem enquadradas, com planos-sequências tremidos e imagens de baixa qualidade devido aos diferentes tipos de câmeras que foram utilizadas para a captação das imagens - mas que também é uma ficção, que conta a história de José Renato (Irandhir Santos), geólogo que sai do Ceará com a missão de desbravar o sertão nordestino - que ele não conhecia até então - no intuito de avaliar o percurso de um canal que será construído em função do desvio das águas de um rio ou, como o próprio personagem fala "estou fazendo uma pesquisa geológica das estruturas tectônicas para a implantação do canal de água ligando a região do Xexéu ao Rio das Almas".

É importante mencionar aqui que, em nenhum momento do filme o geólogo aparece, o que se escuta o tempo todo é voz dele. Essa

peculiaridade, no entanto, não é um obstáculo para que o público se relacione com o personagem. Categoricamente sabe-se que uma identificação maior é obtida quando se consegue observar quem está nos contando a história. Porém seus pensamentos são tão presentes, expostos de forma tão verdadeira, que faz com que o público, mesmo assim, consiga realmente se aproximar da figura dramática.

Sobre a ausência da presença da imagem do geólogo, os diretores destacam que "a gente chegou a imaginar filmá-lo de perfil, fizemos fotos dele, mas filmar não. Mas uma hora a gente concluiu: 'vamos parar de palhaçada'. A gente quer fazer as pessoas sentirem o mesmo que a gente sentiu (...)".⁷

Viajo porque preciso, volto porque te amo descreve, em primeira pessoa, uma história íntima e pessoal, ou seja, o filme faz o espectador viajar em um registro descritivo de um sofrimento individual que se passa nas estradas e no sertão de um Nordeste apresentado como um lugar isolado e parado no tempo.

⁶ Disponível em: <http://bravonline.abril.com.br/materia/viajo-porque-preciso-volto-porque-te-amo-jornada-poetica-geografia-adentro>. Acesso em: 29 de abril de 2013.

⁷ Disponível em: <http://bravonline.abril.com.br/materia/viajo-porque-preciso-volto-porque-te-amo-jornada-poetica-geografia-adentro-4>.



Fig. 01 – Um Nordeste onde não se faz nada

Se considerarmos a obra apenas pela questão fílmica, ele pode ser considerado um ensaio, um filme-conceito⁸, mas, ao mesmo tempo, o filme carrega elementos que também nos possibilita classificá-lo como um *road movie*. Onde vale muito mais por mostrar uma forma de apagar as linhas entre ficção e documentário, por se desprender das atas do roteiro tradicional e por conseguir conservar-se bastante coeso e atraente por toda a sua narrativa.

Visto que os espectadores vão se adaptando e moldando aos padrões que vão surgindo na sociedade, assim como a tecnologia e as linguagens, há certa preocupação por parte dos cineastas, de construir uma narrativa fílmica onde o espectador ou telespectador possa sentir, de certa forma, presente na gramatologia. Onde ele esteja presente, mesmo sendo de forma anônima.

O espectador sente-se importante a ponto de acreditar ser um dos responsáveis pela criatividade do filme, o que não deixa de ser verdade. Envolvendo-se, muitas vezes, psicologicamente.

Desta feita, fica aqui uma indagação: a forma como o filme foi pensado, seria uma tentativa de conquistar o espectador narcotizado pelo excesso de imagens, sejam estas fílmicas ou não, a quem é preciso oferecer uma dose maior de "realidade" na tentativa de quebrar essa "insensibilidade" ou apatia?

2. A travessia do viajante em um Nordeste triste e solitário

Ação. Movimento. Deslocação. Normalmente nas películas de Karim

Ainouz e Marcelo Gomes, a sobrevivência do personagem está precisamente na ação, no movimento de sair DE/PARA, no deslocamento: é preciso estar distante para descobrir a falta, ou compreendê-la. Em *Viajo porque preciso, volto porque te amo* é no exílio que tanto o personagem se descobre quanto desvenda um sertão nordestino que, até então, não existia para ele. Todavia, esse sertão mostrado no filme será aquele já comum na literatura e em boa parte de vários outros filmes que retratam o nordeste brasileiro, ou seja, um lugar onde a seca, a miséria e a solidão se tornaram uma constante no cotidiano dos nordestinos.

Boa parte das imagens do sertão que o espectador vê durante o filme é pela janela do carro do geólogo. Os diretores construíram a película totalmente com imagens subjetivas para que o espectador se sinta no espaço onde a história narrada é mostrada, ou seja, o espectador bem como o personagem é um só, onde veem com os "olhos" da câmera sendo esta os olhos e o ponto de vista do personagem.

O filme nos traz, como afirma Morin (1970), tanto uma identificação com o semelhante quanto com o estranho, sendo esse aspecto o que quebra de forma nítida, com as participações da vida real.

A partir do momento em que há uma identificação do sujeito, ele deixa de se projetar e passa a (se) observar. A identificação faz com que o meio ambiente seja incorporado no próprio eu, integrando-o afetivamente. Quanto mais o espectador se identifica com o personagem, ou a modelização

⁸ De acordo com Lins e Mesquita (2008: 55) produções desse tipo possuem uma "forma híbrida, sem regras nem definição exatas, mas que articula modos de abordagem e composição variados, objetos e discursos heterogêneos".

ficcional em si, mais ele entrega sua percepção da realidade e recebe um imaginário diferente, um imaginário outro, que pode enriquecer ou conflitar com seus valores e concepções íntimas - pode ameaçar o seu modelo de realidade.

O recurso da câmera subjetiva é algo bastante utilizado pelo cinema. Em *Vidas Secas*, por exemplo, há um uso bastante significativo desta técnica. Fabiano e a cadela Baleia vivenciam estes momentos de "representação do olhar" nos momentos em que são expressos as fragilidades e sonhos desses personagens.

De acordo com Xavier (1984: 75),

o termo 'câmera subjetiva', cunhado pela crítica para aqueles momentos em que o olhar da câmera expõe a experiência visual da personagem é sintomático: seu termo é oposto a suposta objetividade do olhar nas outras situações narrativas. Na verdade, o recurso à visão subjetiva marcada enquanto tal pela montagem é uma forma sutil de garantir as regras de objetividade do discurso naturalista, fornecendo a motivação necessária para que qualquer elemento destoante seja aceito sem romper o critério unívoco da racionalidade da representação.

Todavia, essa "naturalidade" observada pelo geólogo durante a viagem o incomoda, pois, além das estradas nas quais poucos carros passam, há a paisagem onde só se vê terra e mato secos e, raramente, se vê alguém. "*A paisagem não muda. Sempre a mesma coisa,*

parece que não saio do lugar", reclama José Renato, depois de alguns dias de viagem, que tem como única "passageira" as lembranças de Galega. Mas, apenas essa companhia não é suficiente para que José Renato deixe de reclamar da imagem que ele vê e que tanto o incomoda. "*Que agonia esse lugar, tudo se arrasta*", afirma.

Como os diretores "brincam" com dois gêneros fílmicos, isto é, documentário e ficção, o filme segue a risca a proposta de abordagem dos documentários contemporâneos, isto é, ao invés de buscar fazer uma análise ou interpretação da situação social a qual vivem aquelas pessoas apresentadas na película ou mesmo tentar refletir sobre as questões sociais, políticas e econômicas que estão atreladas ao fator da seca no Nordeste, Gomes e Aïnouz preferem apenas mostrar uma expressão extremamente individual de um viajante, valorizando a subjetividade desta "pessoa-personagem".

De acordo com Xavier *apud* Lins e Mesquita (2008:50), este é um novo tipo de abordagem dos documentários recentes,

A vontade agora é explorar mais os sujeitos no que têm de singular. Evitam-se generalizações, a busca dos porquês. Concentra-se na apresentação de um inventário dos imaginários - enfim outra fenomenologia mais regrada - sem se deter no problema da relação entre eles e as condições materiais de existência, sem saltos da experiência imediata para suas implicações sociais e políticas.



Fig. 02 – A paisagem, a Estrada e as Lembranças.

A paisagem⁹ mostrada no filme dói nos olhos e, queira quer não, na mente, pois ela traduz a desesperança, a ausência de tudo, a tristeza e a solidão. Durante quase toda a película, o geólogo está sempre em não-lugares, ou seja, no carro, na estrada, em motéis, em bares, lugares de passagem, onde nada se fixa e tudo passa. Está ali até quando for necessário.

A paisagem não é pura natureza, não é repouso para os sentidos. A paisagem é obra da percepção humana, da relação de seus sentidos com o meio que o cerca, a paisagem é obra da mente, é um conceito através do qual o homem dá sentido de conjunto a toda dispersão, ao caos dos elementos naturais que estão à sua volta. (SCHAMA, 1996: 16-17).

O filme traz uma paisagem que já faz parte do imaginário quando se refere ao Nordeste brasileiro, ou seja, um lugar castigado pela seca e pelo sol. E o

personagem, em alguns momentos reforça essa ideia ao afirmar, por exemplo, que *"aquí nunca chove. Só um mormaço de matar"*.

Sabemos que a imagem é um instrumento fundamental na comunicação, que tem o poder de representar uma dada realidade, mas também de confundir-se com aquilo representado. Imitadora do cotidiano que pode contribuir ou denegrir, enganar ou educar, dependendo sempre da maneira que é apresentada ou construída, e sua repercussão pode adicionar conhecimento. Joly (1996: 19) nos mostra que *"consciente ou não, a história nos constitui e nos convida a abordar a imagem de uma maneira complexa"*, dessa forma, pode-se *"atribuir-lhe espontaneamente poderes mágicos, vinculada a todos os nossos grandes mitos"*.

Então, seguindo por essa linha de raciocínio, observa-se a construção da região nordestina

⁹ Falamos de paisagem tendo como base Albuquerque Júnior (2008: 210) que a percebe como *"reunião de elementos considerados indispensáveis, elementos com os quais se joga na composição do quadro, elementos impostos pela tradição, pelo hábito, por dadas regras de produção de imagens e de textos que se impõem como realidade"*.

através de um conjunto de imagens e sons para que o espectador tenha a convicção da veracidade única e incontestável do que está vendo um filme que se passa no sertão do Nordeste. Vê-se assim, uma paisagem petrificada, imutável, carregada de ícones, símbolos e signos que reforçam a estereotipia de uma identidade, de um povo, de uma região.

Para Albuquerque Jr (2008:113), os sentidos são aguçados através de estímulos da natureza, no caso do uso da imagem, a visão, que ao longo dos anos é moldada a perceber o que nos é entregue através dos moldes culturas em nossa sociedade, desse modo:

Mas nossos sentidos são educados, sociabilizados, disciplinados, culturalizados por nossa condição de seres sociais e culturais. Nossa sensibilidade, nosso uso dos sentidos se fazem desde já medidas por conceitos, por noções, categorias, imagens, que são forjadas na vida social, são artefatos culturais e linguísticos.

Assim, as imagens construídas pela literatura ou música ou aquelas exibidas pelo cinema e pela televisão, por exemplo, tornam-se fundamentais na "construção" de estereótipos dentro de um mesmo povo. *Viajo porque preciso, volto porque te amo* traz imagens da

precariedade das moradias, das ruas sem calçamento, da energia elétrica deficitária, entre outras, reforçadas por um imaginário sobre o nordeste como o lugar da pobreza.

Não sendo "gratuitas" então, as imagens de pessoas viajando em um pau-de-arara para a romaria de Nossa Senhora Aparecida, em Juazeiro do Norte (CE), de homens fazendo colchão de palha seca coberto com tecido de chita, pessoas tapando buracos na estrada em troca de algumas moedas ou de uma terra seca, sem vegetação, onde a cor, as flores e a beleza só é possível sendo inventada, como na imagem que segue.

É importante mencionar aqui que os signos da Natureza estarão presentes na maioria das obras que retratam o Nordeste, seja no cinema contemporâneo ou não. Possivelmente para tentar fazer com que o expectador se situe geograficamente, onde o Nordeste, dependendo do filme, poderá aparecer sendo o local da seca e do atraso social, onde há homens andando com faca peixeira na cintura e tem moto e/ou jumento como principal meio de transporte ou o Nordeste tido como um paraíso idílico, cheio de praias, com um sol que bronzeia mas não caustica, onde as pessoas poderão tomar água de coco e descansar.



Fig. 03 – Colchão tomando “banho de sol” e dando vida a paisagem seca.

Mesmo querendo mostrar para o espectador o que sentiram enquanto faziam o registro das imagens do sertão nordestino, Marcelo Gomes e Karim Aïnouz acabam trazendo aquele mesmo Nordeste engessado, atemporal, de uma paisagem árida de sentidos e de significados. É importante destacar que, mesmo com características de documentário que, em tese, mostra a “realidade sem máscaras”, não se pode deixar de lembrar que, qualquer gênero fílmico passa por um processo de escolha de cenas, ângulos e imagens, ficando a critério do diretor mostrar aquilo que ele quer que os outros vejam, ou não.

É importante lembrar ainda que esse filme, em específico, parte de imagens de arquivo que possuem uma natureza essencialmente documental, feitas para outro trabalho dos diretores, mas acabam se tornando parte de outro contexto quando atreladas à narrativa ficcional do filme. Sendo assim, é possível afirmar que as imagens passam a ser “falsas” em seu contexto original a

partir do momento em que se tornam verdadeiras quando recontextualizadas na história do geólogo José Renato.

E aqui lembramos o que fala Ferro (1992:08) no tocante às imagens mostradas pelo cinema e, abrindo um pouco mais o nosso leque de opções, pelos meios audiovisuais, o autor nos diz que o trazendo imagem ou não da realidade, sendo documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, aquilo que é mostrado é História. “O *postulado? Que aquilo que não se realizou, as crenças, as intenções, o imaginário do homem, é tanto a História quanto a História*”.

A narrativa de *Viajo porque preciso, volto porque te amo* contribui para que o espectador se canse com a monótona viagem de José Renato, mas, ao mesmo tempo se espera que a angústia vivenciada pelo personagem tenha um fim, que algo aconteça com ele para que as sensações de escapismo, de derrotismo se esvaíam, dando lugar a sensações mais benéficas e

concretas. É importante perceber também que a paisagem mostrada do sertão nordestino se aproxima ou busca representar o estado emocional do geólogo. Como nos lembra Albuquerque Júnior (2008: 328), “a vida, nesta região, parece estar sempre em perigo e ela própria parece participar desse processo de decomposição”.

A relação entre o geólogo e a bióloga Galega deixou de existir antes do início da viagem, restando apenas às lembranças e o desejo de reencontrá-la e tê-la de volta. Mas, assim como a ausência de chuva faz com a paisagem vá se tornando cinza, contribuindo para a escassez da água e, conseqüentemente, a morte da vegetação e do gado, com as relações amorosas vai ocorrendo o mesmo, com a ausência do cuidar, as relações vão se desfazendo, perdendo a cor e o vigor, aonde a solidão, com sua cor opaca, junta-se a seca, a desolação e a tristeza, companheiras constantes do povo do Nordeste, como sugere o filme.

Assim como a viagem pelo sertão está sendo um aprendizado para o biólogo, também foi a relação com Galega. “Aprendi a gostar das flores tanto quanto das falhas geológicas”, afirma. Galega não.

Mas, como diz o próprio José Renato, fazendo referência à fé dos nordestinos que quando estão com problemas, apelam ao “céu”, “tá todo mundo procurando milagre, inclusive eu”. Para os nordestinos, seria a alegria de ver a chuva caindo, a aridez do solo sumindo, plantar e colher, ver o gado gordo. Para o geólogo, o milagre seria o reencontro com Galega, uma nova investida em um amor que não deu certo a primeira vez.

Durante a sua análise sobre os espaços onde passará o canal com a água do rio, o geólogo acaba tendo a oportunidade de conhecer alguns moradores da região, dentre eles, seu Nilo e dona Perpétua, um dos poucos casais – quiçá o único - que aparece no filme.



Fig. 04 - Seu Nino e Dona Perpétua

Eles estão juntos há mais de cinquenta anos, moram na mesma casa e nunca se separaram, como deixa claro o personagem. Todavia, o próprio geólogo, para a execução da obra a qual ele vem analisando, terá que tirar o casal da casa onde vivem para que o canal possa passar por aquela terra. Ou seja, o novo faz com que as estruturas do que estava, há muitos anos consolidado, fixo, perca o lugar, mude.

Ao longo do filme o que se destaca à primeira vista, é a pobreza, associada à exclusão social, percebida na falta de conforto e nas ausências, de educação formal, de assistência à saúde e de outras

benfeitorias urbanas. A situação muda um pouco quando José Renato chega a Caruaru (PE) e o espectador vê uma cidade situada na área urbana, todavia, o interesse do personagem quando chega a cidade não é desbravá-la, como estava ocorrendo até então, mas é o de conhecer meninas que o acompanhem ao motel para que ele possa esquecer Galega. Assim, é possível ver duas imagens de Nordeste trazidas pelo filme, no Nordeste rural há a precariedade, o atraso, a solidão e a seca. Já na área urbana, há os motéis, as meninas de "vida fácil", a permissividade.

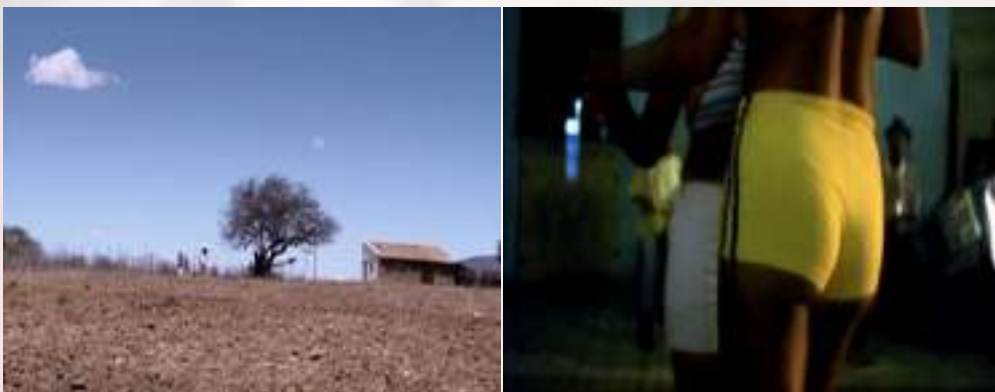


Fig. 05 - Duas imagens de Nordeste: Precariedade e Permissividade

Assim, será na busca pelo esquecimento de Galega que José Renato abandona um pouco as atividades de análise geológica para a implantação do canal de água do Rio das Almas e começa a conhecer as "possibilidades" de prazer ofertadas pela cidade.

Após visitar alguns motéis, bares e forrós, somos apresentados a Patrícia Simone da Silva, 22 anos e que faz programas. O geólogo passa a entrevistá-la e a mesma confessa o

seu maior desejo: "desejo uma vida-lazer. Ter uma casa, cuidar da filha e do esposo", esse seria o maior desejo da garota que oferece os seus serviços na feira (onde ocorre a cena) e em uma boate (mencionada por Patrícia).

Quase no final do filme, o personagem fala que já se passaram mais de cinquenta dias da viagem, que ele está longe de casa e que as lembranças de Galega já não incomodam tanto quanto no início da

viagem. É neste momento onde ele chega a um trecho do Rio das Almas de onde nascerá o canal, caso o rio não saque. Ao mostrar imagens da primeira cidade que as águas da transposição vai fazer deixar de existir, o geólogo começa a refletir sobre a importância que a viagem teve para a vida dele. Que foi através e por conta dela que ele voltou a viver. É interessante perceber que, ao encontrar o rio, o personagem renasce, voltar a ter vida. Sendo a metáfora da água utilizada pelos diretores para mostrar a importância desta para gerar vida. “Minha vontade agora é mergulhar para a vida. Um mergulho cheio de coragem. A mesma coragem que aqueles homens de Acapulco, quando pulam daqueles rochedos”, afirma José Renato. A água serviu para expurgar as angústias do personagem e fazê-lo finalizar a jornada com vigor e coragem de viver a vida. Mas também servirá para fazer cidades desaparecerem, famílias abandonarem espaços que moravam a muitos anos, tendo que

reinventar outras histórias em novos espaços... uma ironia do filme!

Mais do que tentar mostrar uma “realidade” que conheceram quando na coleta de imagens para o trabalho desenvolvido com apoio do banco Itaú, os diretores reafirmam uma espécie de condição existencial dos nordestinos que buscam sempre se adequar a questão da seca daquela região, cuja ações humanas, solitárias na maioria das vezes, se dissolvem em um mundo coberto pela poeira, seja do chão batido ou das estradas, e pelo silêncio.

Viajo porque preciso, volto porque te amo apesar de a cidade ser um local onde o personagem pode utilizar para esquecer as ausências e os problemas, esse espaço, assim como a área rural, durante quase todo o filme, são espaços decadentes, onde as pessoas tentam, de diferentes formas, sobreviver em um Nordeste que não há nada para oferecer além da esperança de chuvas ou de uma “vida-lazer”.

Referência Fílmica

Viajo porque preciso, volto porque te amo. 2009. 75 minutos. Gênero: Drama
Direção: Marcelo Gomes e Karim Aïnouz.

Referências Bibliográficas

ALBUQUERQUE JR. Durval Muniz de. **Nos destinos de fronteira**: história, espaços e liberdade regional. Recife: Bagaço, 2008.

CAROU, Alain. **Une nouvelle source de l’histoire du cinéma, de Boleslas Matuszewski (1898)**. Bulletin des Biliothèques de France, 2002. Disponível em: <<http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2012-01-0018-003.pdf>>.

FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (Orgs.). **História: novos objetos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. 7. ed. Campinas, SP: Papirus, 2004.

LINS, Consuelo & MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real** – sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

MORETTIN, Eduardo Victorio. O Cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. **História: questões e debates**, Curitiba, n.38, 2003.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. Moraes Editores, 1970.

SCHAMA, Simon. **Paisagem e Memória**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico** – A Opacidade e a Transparência, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

UM NORDESTE VIOLENTO E DECADENTE: COMBINAÇÕES PARA UMA BEBIDA NO *BAIXIO DAS BESTAS*

Glauco Fernandes Machado¹
Greilson José de Lima²

Resumo

O presente artigo analisa como nos anos recentes, a apropriação da imagem é adquirida como parte integrante no universo do cotidiano, no ensino e na pesquisa, e os filmes baseados ou inspirados em fatos reais apresentam uma maneira de contar, mas não podem ser atribuído como recorte fiel da realidade. Verifica que os dispositivos narrativos cinematográficos agem trazendo emoções e sentidos no que tange à representação contada onde o jogo ficcional é projetado representação construída com base em convenções, de uma linguagem cinematográfica. Criando uma experiência ilusionista, para acreditarmos como se fosse verdade, para indicar como no processo de interpretação das narrativas, sejam imagéticas, literárias ou audiovisuais, entram em cena tanto os referenciais subjetivos, individuais da pessoa que analisa, quanto os coletivos, culturais e históricos, e devem ser percebidas suas relações e implicações, no contexto em que foi concebida.

Abstract

This article contains the analysis of how in recent years, the appropriation of the image is acquired as part of daily life in the universe, in teaching and research, and the movies based on or inspired by true events have a way to tell, but can not be assigned as clipping of the reality. Is Verified cinematic narrative devices that act bringing emotions and directions with regard to the representation reckoned where the game is designed fictional representation built on conventions, of an cinematic language. Illusionist creating an experience, for us

to believe as truth, to indicate how the process of interpretation of narratives, are imagetive, literary or audiovisual come into play both subjective references, of the person who analyzes, as collectives, cultural and historical, and should be noticed their relationships and implications in the context in which it was conceived.

O cineasta pernambucano Cláudio Assis, com sua estética árida, forte e marcada por abusos, dirigiu e fez o argumento do filme *Baixio das Bestas*, numa compreensão de paisagens urbanas e agrárias da Zona da Mata pernambucana.

Para Maciel, "(...) não se trata de escolher qual a verdadeira imagem da Zona da Mata, se a dos líricos e verdes canaviais do romance regional ou aquela da derrelição das usinas e pessoas do cineasta Cláudio Assis" (MACIEL, 2008: 121).

Lançado em 2007 em cor, com 80 minutos, o filme tem como elenco Mariah Teixeira (Auxiliadora), Fernando Teixeira (Seu Heitor), Caio Blat (Cícero), Matheus Nachtergaele (Everardo), Dira Paes (Bela), Marcélia Cartaxo (Ceixa), Hermila Guedes (Dora), Conceição Camarotti (Dona Margarida), João Ferreira (Mestre Mário do Maracatu), Irandhir Santos (Maninho), China (Cilinho), Samuel Vieira (Esdras), entre outros artistas da região e trabalhadores do ciclo da cana-de-açúcar.

A imagem dos filmes em diversos gêneros pode ser pensada a partir de estruturas provenientes da composição imagética, que abrange a chamada tomada (ou o momento captado), constituída a partir da relação entre sujeitos / personagens e da equipe de produção equipada

¹ Mestre em Antropologia – UFPE e Pesquisador do Núcleo de Antropologia Visual de Alagoas – UFAL

com aparatos tecnológicos que fixam a imagem; podendo considerar uma linguagem estética, como a composição e os movimentos de câmera, proveniente de um saber do autor que pretende narrar uma história a partir de imagens.

Por exemplo, o clima repleto de penumbras e grandes contrastes entre o branco e o preto é concepção da direção de fotografia de Walter Carvalho no filme analisado neste trabalho. Bem como, a utilização de ângulos e movimentos de câmeras inusitados e criativos. E tomadas com pouca movimentação dos personagens e fixas com a câmera utilizando um tripé.

Cenas sem diálogos entre os personagens, utilização de planos cinematográficos abertos da plantação de cana-de-açúcar e da estrada empoeirada de chão batido, também fazem parte da concepção estética do filme. Assim, é interessante destacar que as escuridões e as poeiras formam parte de um conjunto de elementos que trazem um realismo às cenas. Bem como, recortes da realidade de cortadores de cana-de-açúcar em atividade de trabalho.

O filme é iniciado com imagens fotográficas de uma abandonada usina e a narração extra imagens (off) se refere à frases do filme "Menino de Engenho", de Walter Lima Júnior. Logo após essa sequência de imagens, é apresentada a primeira nudez do filme na qual o avô expõe a neta Auxiliadora. Este, por sua vez, inicia o filme com falas sobre sentimento de perda sobre a honra e o respeito que não existia mais no lugar.

Repleto de palavras selecionadas a fim de representar a região, e a utilização de palavras, essa produção audiovisual busca a captação e expressão de um ambiente histórico-geográfico e social de um lugar recortado no tempo. Uma época da decadência da produção nas usinas de cana-de-açúcar, que teve como consequência um declínio econômico, êxodo populacional, e de emprego que culminou em novas formas de trabalho e renda, como a exibição exótica e o negócio da sexualidade, falências no setor de entretenimento, da instalação do cinema, no comércio e da casa grande retratados no filme.

Assim sendo, contém um retrato relacionado com as condições da época na região e as descontinuidades na analogia urbano - rural.

Diante das várias formas de violências apresentadas na produção desse audiovisual, propomos com esse texto traçar argumentos e paralelos de selecionados momentos da trama a fim de análise do audiovisual; que se presta à retratar uma realidade que se passa na Zona da Mata pernambucana, sobretudo numa ótica analítica sobre aspectos do pensamento pós-colonial na relação litoral versus interior, cidade grande versus cidade pequena e identidade do Sul do Brasil versus identidade do Nordeste. Leite (2013), também aponta para análise do filme a relação dinâmica entre falta e excesso, vazio e violência, ausência e extravasamento.

Numa perspectiva de análise sistemática da cultura dinâmica, é percebido o retrato do sentimento de inferioridade e humilhação imposto

sobre os grupos ditos subalternos. Para Eriksen e Nielsen (2007: 174),

'Estudos pós-coloniais', que surgiram como disciplina acadêmica autônoma durante os últimos anos da década de 1980, abordavam as questões levantadas por Said, Fanon e outros, entre estes dois teóricos influentes de origem indiana, o crítico literário Gayatri Chakravorty Spivak e o teórico cultural Homi K. Bhabha. Em sua abordagem, ambos eram (e são) mais explicitamente pós-modernistas do que Said, mas têm em comum com ele a mesma preocupação pelas vozes reprimidas – analfabetos, mulheres, castas inferiores, negros – e por dar a elas um lugar ao sol, desconstruindo a hegemonia do conhecimento ocidental e masculino.

Nessa perspectiva, o presente trabalho desvela o maracatu rural como forma de sobreposição como expressão cultural perante a violência e o abandono do grupo social. Assim, compreende uma significação política, estabelecendo assim, um retorno contra a ideia de movimento homogêneo e passivo.

Do mesmo modo, *Baixio das Bestas* trata também da decadência das usinas de cana-de-açúcar, há o abandono social e a miséria, e o retrato da falta de lei, bem como conflitos ecológicos. Porém, Maciel (2008) diz que o filme é capaz de representar um quadro geográfico aceito socialmente. Não concordamos pelo fato de que através da musicalidade, encontros e sensibilidade na manifestação cultural dos atores sociais, é formada uma linguagem da resistência contra a cultura da violência.

Na produção cinematográfica foram captadas os processos de formação, produção, reprodução e transmissão dos saberes, práticas,

formas de expressões, celebrações, ofícios e modos de fazer, edificações e lugares relacionados e vinculados pelo universo cultural canavieira.

O bar ao lado do posto de gasolina é local de encontros e consumação exagerada de bebidas e cigarros, representando a diversão dos filhos dos burgueses, liderados pelo personagem Everardo, com desfecho em orgia ou apelo sexual. No desenrolar da história, estropo e espancamento com chutes na cabeça de uma atendente do local representa mais uma forma de extrema crueldade e violência praticada, bem como a primeira cena demonstradora que não existe punição no espaço representado no filme.

Outro momento da história acontece a isenção da punição de quando o carro com os filhos dos burgueses atropelam na estrada um rapaz. O desfecho dessa sequência?... Eles brincam com a impunidade.

O Cine Atlântico, que possui películas pornográficas, se constitui como outro local para práticas de crueldade, espancamento, estropo e morte, um dos exemplos de indústria cultural "moderna" e um exemplo de tecnologia, "racionalização" e estrutura urbano-moderna presentes na época.

Somando à tecnologia de projeção cinematográfica, em diversos momentos, a modernidade e o tempo são representados na colheita e no transporte da cana-de-açúcar. São reapresentados caminhões com pesadas cargas formam cenas que se repetem durante toda a história, bem como as queimadas da cana-de-açúcar.

Entretanto, essa modernidade tecnológica não alcançou as necessidades dos trabalhadores que correm riscos no tocante aos deslocamentos entre lugares, bem como a carga pesada de roupas erguidas e carregadas na cabeça da personagem Auxiliadora.

Sobre essa situação, Pina Cabral (2007: 103), discorre que:

(...) o que é importante compreender é que esse vago ideal, por relação ao qual o Brasil não é moderno, não é individualista, não é igualitário, não é seguro, não é próspero, não é culto, não é racional..., não recebe os contornos suficientes para uma genuína comparação: é uma fantasmagoria. Nesse tal lugar moderno por excelência, mesmo que com reservas, o ideal modernista pareceria poder ser compatibilizado com um sentimento de co-responsabilidade humanitário — no

Brasil não! DaMatta é um modernista desiludido e a sua modernidade, portanto, é distópica.

Um recurso interessante de linguagem cinematográfica acontece quando Everardo dá um trago num cigarro de Cannabis e, segurando a respiração, diz olhando para câmera, se dirigindo à nós, sujeito quem assiste o filme: “o bom do cinema é que você pode fazer o que quiser”.

Essa fala proferida no velho Cine Atlântico pode ser percebida como recurso para amenizar os exageros que acontecem nos eventos do filme. Indicando que é um filme de construção inventiva, não podendo ser atribuído como retrato fiel da realidade. Pois, história contada é uma adaptação, uma interpretação.



Fig. 1 – Cena da dança no Cine Atlântico

Na Fig. 1, a personagem Bela se exhibe de modo sensual para Everardo e dois amigos. Quando

começa a beijar os três, a câmera faz um movimento para direita e enquadra na tela cinematográfica,

por vez escura. Diante disso, uma luz acende de repente e misteriosamente, fazendo parte da

mise en scène, ilumina a tela fazendo sombras dos personagens não mais enquadrados (ver Fig. 2).



Fig. 2 – Cena da morte no Cine Atlântico

Na Fig. 2, há uma *mise en scène* representada por sons e sombras na tela rasgada do abandonado Cine Atlântico. Nesse momento, o ápice da situação foi Everardo, com ajuda dos companheiros, assassina Bela com uma madeira. Tal momento foi mascarado pelo recurso de não mostrar a ação propriamente dita, mas pelo indício de uma forma projetada pela luz e pelos sons que aumentava a tensão da ação de extrema violência, feito *bestas*.

Para Pina Cabral (2007: 98),

A condição de indivíduo é vista como uma realidade física, natural e, portanto, ameaçadora, em que a própria sexualidade e a fertilidade humanas são ameaçadas pela violência da rua e urge protegê-las porque, como insiste DaMatta, "touro fora do curral é vaca". Está em causa a própria sobrevivência física da humanidade enquanto tal. Nesse aspecto, DaMatta retoma os paralelismos clássicos. O indivíduo está para a carne como a pessoa para a alma. A ideologia agnóstica do autor

reencontra-se com a concepção católica do estado de natureza como o de um estado de bestialidade, de pré-humanidade — onde o bebê não batizado é um "bicho".

A personagem Auxiliadora, como várias pessoas do mundo, é privada no seu direito de diversão. Seu avô, Maninho, personagem que estava fazendo uma fossa ao lado da casa de Seu Heitor representa um indicativo de um possível romance na trama. Romance esse que não acontece.

Pessoas como Auxiliadora não participam nem observam os brincantes do Maracatu Rural. Estes fazem suas próprias vestimentas e adereços. Com materiais custosos, de beleza exuberante e cores chamativas. De maneira errônea, o Maracatu Rural Estrela Brilhante foi colocado pela produção do filme como pertencente à cidade Nazaré da Mata, sendo sua sede em Condado – PE.

As Sambadas, ou forma de ensaio ou apresentação do grupo de Maracatu, onde as crianças e mulheres também participam, representa uma alternativa para a felicidade e uma nova renda econômica, mesmo que seja em quantia simbólica, mas estabelece outra forma para os cortadores de cana.

Podemos dizer que as sucessões rápidas de frequências análogas do grupo percussivo a natureza híbrida do maracatu rural apresenta em relação à sua sonoridade, por exemplo, demonstra uma "imagem sonora" (OLIVEIRA PINTO, 2001) descontínua àquela região urbana-rural.

Conforme Oliveira Pinto (2001), de fato existem diversos critérios, como o rural e o urbano, o repertório fixo e o livre, o nacional e o local etc. que põem o maracatu rural nas duas pontas de um contínuo de expressão com variadas performances e musicalidades. Formando uma significante semântica de leitura do grupo e de sua produção cultural. Fazem parte de uma ativa construção de subjetividades compartilhadas.

Afinidades espontâneas emergem durante as atividades de colaboração nas performances das danças e das músicas. Criando uma

imagem do Outro como não uniforme, nem passiva e nem imutável.

De tal modo, se configura com representações complexas, em síntese, esse universo social híbrido (HANNERZ, 1997) e dinâmico, mas recortado pela linguagem cinematográfica, pela reformulação de uma história e formulação de personagens com narrativas, e relações de troca e percepções marcantes, através de experiência de vidas na região da Zona da Mata pernambucana.

Essas subjetividades complexas manifestam-se nas ações sociais dos sujeitos históricos. Esse fato estabelece uma rede de significados e significantes capazes de dar sentido à estrutura narrativa da construção da edição fílmica.

Sobre isso, a musicalidade do surrão (adereço com chocalhos grandes na vestimenta do cabloco de maracatu) está presente em vários momentos do filme, como na cena em que Seu Heitor tem um mal súbito (Fig. 3) e esta imagem é coberta pela sonoridade desse adorno. Nesse momento, os brincantes fazem suas performances circulando o senhor caído. E essa sonoridade camufla e ao mesmo tempo transgrede o momento que está acontecendo com Seu Heitor.



Fig. 3 – Cena de Seu Heitor tendo um mal súbito

O maracatu é observado no filme como expressão cultural que se justifica por resistência na sua inserção social. Os quais reencontraram aqui, diante desse viés, modos de fazer do grupo diante das circunstâncias do meio que ele vive, para além de determinismos geográficos (LARAIA, 2001).

Cabe aqui destacar que a linguagem simbólica da imagem, permite uma opção metodológica à representação dos momentos e dos sujeitos; estes que conhecem, agem e valorizam os signos do grupo. Assim, os significantes são veiculados na imagem, enquanto uma discursividade que essa representação simbólica desvela redimensionando as ações da subjetividade (PIAULT, 1995).

Desse modo, podemos pensar que essa expressão cultural e tradição são inventadas (HOBSBAWM; RANGER, 1984). Se estabelecendo diante de uma criatividade dos grupos, e relevando olhar lançado pelo Outro de um grupo que se constrói não mais pelo silêncio, mas na sua relação à inserção em uma sociedade marcada

pela violência e por fluxos culturais (HANNERZ, 1997).

Essa linguagem é gerada pela identidade cultural que se impõe diante do que foi traçado e estimulado pela imagem negativa dos novos burgueses formando uma silhueta das problemáticas expostas no filme.

A personagem Auxiliadora é uma criança que faz afazeres do lar. A única que conserva a casa e cuida de seu avô. Mas é controlada por este, o qual a cena da personagem diante da televisão representa como o avô a importuna.

Atraído por ela, vindo de uma família reconhecida de certo poder aquisitivo, o estudante do Recife, Cícero que faz parte do grupo de jovens desordeiros e politicamente incorretos, a carrega para uma estrada abandonada, no meio dos canaviais, e bêbado a estupra. Pelo que seu avô acredita, Auxiliadora nessa ocasião teve a sua primeira relação sexual. E isso decorre em mais uma discussão entre Auxiliadora e seu avô controlador, Seu Heitor.

O que podemos traçar diante das masturbações e exploração da

criança? Nesse caso exposto e exposta no filme, a figura que serve de alegoria daquilo que se pensa em vítima. Circulados por olhares possuidores de homens que a desejam. Um imaginário que pretende deleitar-se de uma jovem que não teve a primeira relação sexual com o intuito de satisfação de um prazer de "ser" o primeiro.

Essa criança quando aparece na situação de exposição do corpo, é exigida uma performance de um tipo sexual. Elementos para análise surgem. Como a ingenuidade transgressora e o apagamento da figura do pai. Tais reconfigurações são transgredidas, para Maget (1283 apud CERTEAU, 1995: 76), pois "as crianças' `são depositárias de uma cultura que se trasmite à margem da cultura adulta, da qual ela pode representar uma forma alterada".

Em outro sentido, foi preciso "alterar" a cultura de criança para ajustá-la ao desejo do adulto e coloca-la sob o signo de fetiche, na transgressão da individualização do ser criança para a exposição da sexualidade.

Continuando a analisar o contexto do fetiche, essas pensadas imagens em movimento, talvez impuras, podem ser imaginadas como possuidora de uma aura por um exotismo etnográfico. Um retrato da realidade que tem por objetivo oferecer ao público que assiste tais imagens um recorte de "realidade".

Ao adulto, ao homem, ao trabalhador, ou à burguesia transcendente, Auxiliadora vendia uma imagem de "inocência", atribuída à criança. Entretanto, não podemos subestimar os conhecimentos sexuais da criança.

Essa, por sua vez, é percebida na análise como vítima da circunstância, no entanto, tinha a capacidade de discernir a respeito das coisas que estavam acontecendo, explorada e mantida pelo avô abusador.

Diante de sua timidez perante a sua exposição do corpo, ao adulto, ao homem, ao trabalhador, ou à burguesia transcendente. E que na primeira oportunidade de deixar de morar com o avô, quando ele vai ao hospital, Auxiliadora recorre para trabalhar como profissional do sexo. Deixando a condição de submissa ao avô.

Durante o desenrolar desse filme, esse aproveitador é indicado como pai de Auxiliadora. Podendo concluir que a mãe dessa menina foi engravidada pelo personagem de Seu Heitor: o avô em questão. Assim, o vermelho vivo aparece no batom da menina, Auxiliadora, que encontra como saída a prostituição de beira de estrada (Leite, 2013).

Os elementos relacionados à bebida e à prostituição podem ser uma representação da forma encontrada como saída a essa situação perante os referidos declínios e falências da região. É estabelecida uma condição de falta de entretenimento que culmina nas bestialidades e na relação de poder imposta pelos jovens filhos da burguesia.

Entretanto, o filme explora um outro lado dessa face: é colocado as questões urgentes de políticas e de ações culturais, os quais os grupos se sentem abandonados. E recorrem às músicas e das danças como expressão se conhecem e fazem se reconhecer, numa "estética do surreal" (GONÇALVES, 2008):

imagens intersubjetivas de confrontos e encontros de saberes. Utilizando cenas das pessoas nativas, eles representado eles mesmos, e ficção colocando atores globais - escolarizados na área televisiva e filmográfica.

Para o cineasta e o historiador, assim como para os estudiosos da Cultura, o objetivo é fazer funcionar um conjunto cultural, fazer com que apareçam suas leis, ouvir seus silêncios, estruturar uma paisagem e não poderia ser um simples reflexo. Como está sendo analisado, o filme não trata do "esquecimento" de formas de violência (CERTEAU, 1995), da transgressão e da submissão dos personagens, como a política por uma conquista do poder da "cultura popular".

Assim, a articulação das cenas com uma história política e cultural com o intuito de constituir um olhar analítico, no efeito de espelho gerado na imagem pelo cinema. Produzindo um reflexo, numa tentativa de expor e explicar a função e o lugar sociais; para além do terreno do audiovisual, para a representação da cultura, nas denúncias e reivindicações regionais perante os conflitos e violências articulados na história do filme.

Por outras palavras, o ato político pode reivindicar toda a cultura e colocar em causa todas as divisões. Contudo, uma outra cultura suporá ainda uma repressão, mesmo se ela funda uma nova participação política. A linguagem instala-se nessa ambiguidade, entre aquilo que ela implica e aquilo que ela revela.

Considerações Finais

É importante destacar que, conforme Monte-Mór e Parente (1994), o cinema teve início no Brasil com Afonso Segreto, que, em 1898, captaram as primeiras imagens brasileiras em movimento, filmografando, a bordo de um navio, a chegada à Baía de Guanabara.

Nos anos recentes, percebe-se como a apropriação da imagem é adquirida como parte integrante no universo do cotidiano, no ensino e na pesquisa. Assim, filmes baseados ou inspirados em fatos reais apresentam uma maneira de contar, mas não podem ser atribuído como recorte fiel da realidade. Por mais convincente que seja essa forma de narrar será produto de interpretações, de roteirista e de diretores.

Outro ponto a considerar é que Gervaiseau utiliza-se da seguinte argumentação:

Se formos agora pensar sobre a noção de documentário, a primeira coisa que se pode dizer é que também é uma noção extremamente confusa: o que quer dizer documentário? Baseia-se em documento? Mas as ciências sociais baseiam-se em documentos; as metodologias foram, pouco a pouco, se constituindo na exploração de documentos, tanto na antropologia como na História. Assim, a noção de documentário é extremamente vaga. Não acredito muito nela enquanto tal. Talvez se possa dizer que essa divisão dicotômica, muitas vezes feita entre documentário e ficção, é histórica (GERVAISEAU, 2004: 15).

Como em documentários, *Baixio das Bestas* apresenta os "nativos" (pessoas da localidade da gravação) representando a si mesmos. Em outras palavras, uma proposta cinematográfica de

representação de um real, a história narrada em *Baixio das Bestas* utilizou de pessoas da localidade canavieira da Zona da Mata pernambucana, como é o caso de Seu Borba, brincante de Maracatu e Cavalo-Marinho de Condado – PE. E isso ocasionou uma maior impressão de realidade nessa filmografia. Esse modo de fazer não é novo, pois o recurso de empregar atores não profissionais já foi utilizado em casos brasileiros como *Cidade de Deus* (2002) e *Cidade dos Homens* (2002; 2005), em que pessoas da favela foram protagonistas e figurantes, formando um elenco de “personagens reais” em filmes de ficção.

O filme se utiliza da representação de uma realidade, como expõe Nichols (2005), para quem a narrativa constrói o Real a partir do diálogo com os interlocutores. Ainda, conforme o autor,

certas tecnologias nos estimulam a acreditar numa correspondência estreita, senão exata, entre imagem e realidade, mas efeitos de lentes, foco, contraste, profundidade de campo, cor, meios de alta resolução (filmes de grão muito fino, monitores de vídeo com muitos pixels) parecem garantir a autenticidade do que vemos. No entanto, tudo isso pode ser usado para dar impressão da autenticidade ao que, na verdade, foi fabricado ou construído (NICHOLS, 2005: 19 – 20).

Desse modo, pode-se dizer que esses pontos característicos que Nichols descreve são emitidos como representação fiel de um fato, e nosso senso é confundido.

Dispositivos narrativos cinematográficos agem trazendo

emoções e sentidos no que tange à representação contada. Uma construção através de *Raccords*, **olhares sobre o mundo**. O efeito de ilusão criado pelas imagens em movimento é uma resposta do espectador à história narrada e aos personagens construídos pelo fato de perceber como realidade.

Esse jogo ficcional é projetado representação construída com base em convenções, de uma linguagem cinematográfica. Criando uma experiência ilusionista, para acreditarmos como se fosse verdade.

Assim, é criada no público, predisposto a sentir experiências, uma circunstância em relacionar-se como cúmplice das imagens cinematográficas.

Em filmes de ficção baseados em fatos reais são apresentadas histórias de pessoas “reais” ou inspirados em memórias. Criando no espectador um novo determinado ponto de vista acerca de um personagem ou acontecimento real.

A partir disso, podemos dizer que existem dois tipos de personagens no filme: formulados com base em pessoas da vida cotidiana, ou criações estereotipadas, que vivem histórias que poderiam ocorrer com pessoas comuns; e os personagens que são “reais”, mas com personalidades criadas de forma mais convincente e conveniente para desenvolver a trama.

No processo de interpretação das narrativas, sejam imagéticas, literárias ou audiovisuais, entram em cena tanto os referenciais subjetivos, individuais da pessoa que analisa, quanto os coletivos, culturais e históricos, e devem ser percebidas

suas relações e implicações, no contexto em que foi concebida.

Diante da espetacularização da violência exagerada, com a finalidade de causar incômodo. Pode-se dizer que *Baixio das Bestas* utiliza-se uma tendência antiga e, hoje, renovada de filmes brasileiros que buscam um Brasil exótico. Empregando uma estereotipação de personagens e trazendo a adversidade do indivíduo de um lugar em decadência brasileiro como tema.

Por outro lado, existe a procura de problemas brasileiros, que pode ser percebida como uma denúncia social e cultural; luta de grupos e a utilização de personagens mais “reais”, vivenciando um tipo de situação de crise, ora confusos, ora raivosos, ora espertos para driblar uma problemática da estória.

Através disso, podemos destacar que a inversão política pode fazer novas articulações que levam em conta uma dinâmica da repressão. Como vimos, no roteiro poder-se-ia perceber nos acontecimentos e na sexualidade uma formação de alegoria de um recorte no passado.

Contudo, a trama aborda uma sociedade não única, configurada numa conjuntura criada na diferença de ideias e pensamentos, ressaltando as maneiras politicamente incorretas.

Para tanto, este trabalho se desenvolveu a partir da ótica dos Estudos Pós-coloniais. Expondo nuances de percepções de grupos e indivíduos, relacionando com o meio e decadências do tempo no filme. Assim, é válido mencionar que,

A perspectiva pós-colonial, portanto, abre um campo de investigação para que a maioria das abordagens sobre modernidades múltiplas faltam apropriadas ferramentas conceituais. Algumas das insistências na desanexação da modernidade do Oeste (Eisenstadt ‘Introdução’, ‘primeiras múltiplas Modernidades’ Roniger e Wilson), por exemplo, está dizendo, como Mignolo diria, sua cegueira diferença colonial, ou o fato de que reivindicações de modernidade a universalidade são o resultado de um processo histórico de expansão das sociedades ocidentais, assente sobre a hierarquização e subjugação das visões de mundo alternativas. Além disso, várias modernidades foco em identidades coletivas não pode abordar a questão pós-colonial de enunciação subalterna em toda a sua complexidade. É nenhuma surpresa, então, que a piscina de atores preenchendo tais estudos, retratados como lutando para a hegemonia de sua própria versão do projeto moderno, é quase exclusivamente limitada para as elites nacionais, intelectuais ou movimentos sociais organizados. O subalterno que não existe como um sujeito coletivo bem definido (em outras palavras, que não tem um explícito, delimitada identidade) não encontra muito espaço neste quadro. (CESARINO, 2012) [tradução nossa].

Referências Bibliográficas

- PINA CABRAL, João de. **A pessoa e o dilema brasileiro**: uma perspectiva anticensurista. *Novos Estudos CEBRAP*, 78:95-112. 2007.
- CERTEAU, Michel de. **A Cultura no Plural**. Campinas: Papirus, 1995.

CESARINO, Letícia Maria Costa Nóbrega. **BRAZILIAN POSTCOLONIALITY AND SOUTHSOUTH COOPERATION: A VIEW FROM ANTHROPOLOGY**. P: PORTUGUESE CULTURAL STUDIES 4 Fall. ISSN: 1874-6969. University of California, Berkeley, 2012.

ERIKSEN, Thomas Hylland; NIELSEN, Finn Sivert. **História da Antropologia**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

GERVAISEAU, Henri. **Filme Etnográfico e Documentário**: questões conceituais, marcos históricos e tradições. In: MONTE-MÓR, Patrícia; PARENTE, José Inácio (Org.). **Cinema e Antropologia: Horizontes e Caminhos da Antropologia Visual**. Rio de Janeiro: Interior Produções Ltda, 1994. p. 9 – 29.

GONÇALVES, Marco Antonio. **O real imaginado**: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

LARAIA, R. B. **Cultura**: um conceito antropológico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

LEITE, Rodrigo Lage. **Baixio das Bestas e Febre do Rato**: dois filmes de Cláudio Assis - diferentes caminhos para os excessos de viver. *Ide (São Paulo)* [online]. 2013, vol.35, n.55, pp. 187-193. ISSN 0101-3106.

MACIEL, Caio Augusto Amorim. **"SERTÃO DAS USINAS"**: paisagem cultural canavieira e violência paradigmática do sistema de grandes plantações através do filme pernambucano *Baixio das Bestas*.

<http://www.revista.ufpe.br/revistaclio/index.php/revista/article/view/42>. CLIO - REVISTA DE PESQUISA HISTÓRICA (ISSN 0102-9487), N. 26.2 (2008)

MONTE-MÓR, Patrícia; PARENTE, José Inácio (Org.). **Cinema e Antropologia**: Horizontes e Caminhos da Antropologia Visual. Rio de Janeiro: Interior Produções Ltda, 1994. p. 3 – 6.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2005.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. **Som e música**. Questões de uma antropologia sonora. *Rev. Antropol.* [online]. 2001, vol.44, n.1, pp. 222-286. ISSN 0034 7701. <http://dx.doi.org/10.1590/S0034-77012001000100007>.

PIAULT, Marc Henri. **A antropologia e sua passagem à imagem**. Cadernos de antropologia e Imagem. Rio de Janeiro: UERJ; n.1, 1995. p. 23 – 20.

HANNERZ, Ulf. **Fluxos, fronteiras, híbridos**: palavras-chave da antropologia transnacional", *Mana* (Rio de Janeiro), 3(1): 7-39, 1997

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

Ver:

McDougall, J. (1989). *Em defesa de uma certa anormalidade* (C. E. Reis, trad.). Porto Alegre: Artes Médicas. (Trabalho original publicado em 1978).

Roudinesco, E. & Plon, M. (1998). *Dicionário de Psicanálise* (V. Ribeiro, trad.). Rio de Janeiro: Zahar. (Trabalho original publicado em 1997).

BAIXIO DAS BESTAS. Site oficial: <http://www.baixiodasbestas.com.br>, acessado em 25/07/2008.

Filmografia:

SANTOS, Nelson Coutinho dos. *Vidas Secas*. Produção de Luiz Carlos Barreto. Alagoas: Sino Filmes, 1963. VHS / NTSC, 100 min. Preto e branco. Son.

Cidade de Deus (2002) e Cidade dos Homens (2002; 2005).

VIDAS SECAS PARA ALÉM DO ESPECTRO REGIONAL

Joachin Azevedo Neto¹

Resumo

O presente artigo tem como foco discutir as relações entre história, cinema e literatura a partir do filme *Vidas Secas*, dirigido por Nelson Pereira dos Santos e o romance homônimo de Graciliano Ramos. A proposta principal do ensaio é mapear a dimensão universal dessas narrativas, que geralmente são usadas de forma arbitrária para caracterizar uma realidade regional nordestina mais midiática do que concreta.

Palavras-chave: Cinema Novo, regionalismo, literatura.

Abstract

This paper provides a discussing the relationship between history, cinema and literature from the Barren Lives film, directed by Nelson Pereira dos Santos and the novel by Graciliano Ramos. The main purpose of the essay is to chart the universal dimension of these narratives, which are often used arbitrarily to characterize a reality northeastern regional more mediatic than concrete.

Nunca tive semelhança com Dostoiévski nem com outros gigantes. O que sou é uma espécie de Fabiano, e seria Fabiano completo se a seca houvesse destruído minha gente (...).

Graciliano Ramos (Correspondência para Antonio Candido datada de 12/11/1945)

Em 2012, comemoraram-se os 120 anos de Graciliano Ramos. Críticos literários foram convocados pela imprensa para darem depoimentos sobre o escritor

alagoano e o mercado editorial lançou o clássico *Vidas Secas*, bem como a biografia intelectual e política *O velho Graça*, de Denis de Moraes e trouxe a público a obra *Garranchos*, composta por cerca de 81 textos elaborados por Graciliano Ramos entre 1910 e 1950 e publicados, esparsamente, em vários periódicos brasileiros. O foco desse ensaio é cotejar um diálogo entre literatura e cinema, a partir da obra *Vidas Secas*, evitando certa perspectiva reducionista de que o livro e o filme compõem uma estética da fome. Bem mais do que um drama regional, *Vidas Secas* pode ser lido, ou visto, como uma narrativa abrangente e que aspira a certa universalidade.

O termo "estética da fome" foi elaborado pelo cineasta baiano Glauber Rocha, na década de 1960. Em meio às entrevistas, manifestos e filmes assinados por esse diretor já era também possível perceber que seu intuito não era realizar um cinema baseado no cordel ou em uma forma rudimentar de messianismo. A preferência pelo enfoque em torno de personagens fortemente vinculados ao imaginário popular dos sertões, como o beato, o cangaceiro ou o retirante, possuía uma diretriz política bem definida: tratava-se de, em pleno começo da era do autoritarismo, na América Latina, trazer para o cinema personagens que destoavam do que o público burguês estava habituado a vislumbrar nas salas de projeções. De acordo com Ismail Xavier, em *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*, a premissa maior dessa chamada estética da fome foi o engajamento com a noção de justiça.

¹ Doutorando em História Cultural pela Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC e bolsista pela CAPES. Contato: joaquimmelo@msn.com
Agradeço a Mylena Queiroz, da Universidade Estadual da Paraíba - UEPB, pela revisão atenta e discussão dos originais desse artigo.

Nessa busca incompleta, na qual os personagens são dilacerados por conflitos íntimos ou sociais, ainda de acordo com Ismail Xavier (2007: 11), "o passado e a violência são objeto de uma reflexão tensa, dramática, que se volta para heróis marcados pela ambivalência, ou melhor, para uma lição de história marcada pela ambivalência". A frente dessa tendência do Cinema Novo, Glauber Rocha tentou conciliar o processo de autoconstrução da arte com os bastidores de sua criação, que envolvem elementos como impulso, pulsão e também algo fundamental: a organização de um determinado saber sobre o mundo vivido.

Na antologia de textos *Revisão crítica do cinema brasileiro*, é o próprio Glauber Rocha que anuncia a infertilidade nos julgamentos dos críticos de arte que comparam o cinema nacional com o estadunidense ou europeu. Embora saliente que possuía várias influências internacionais, que transitavam entre nomes como o de André Bazin e Godard, Glauber Rocha (2003: 36) nivela o processo de criação cinematográfica com o artesanato: a originalidade dos bons diretores é alcançada quando "não estiverem submetidos à técnica mecânica dos estúdios, mas à procura que investe na técnica uma ambição expressiva".

Lançado, portanto, em plena efervescência do movimento que se convencionou chamar de Cinema Novo, no ano de 1963, o filme *Vidas Secas*, dirigido por Nelson Pereira dos Santos, busca adaptar o romance homônimo de Graciliano Ramos para uma linguagem cinematográfica fortemente influenciada pelo

neorrealismo italiano. O *Dicionário teórico e crítico de cinema*, elaborado por Jacques Aumont e Michel Marie, sugere que essa corrente surgiu inspirada nos documentários que foram realizados nos *fronts* da Segunda Guerra e que só foram tardiamente tornados públicos (Cf. AUMONT & MARIE, 2003: 212). A ideia motriz dos cineastas italianos era buscar inspiração nesses documentários para apresentar ao público um gênero de arte que representasse a realidade da forma mais crua possível, em conformidade com a consciência da catástrofe humana que as duas grandes guerras representaram, bem como com as demandas dos movimentos que reivindicavam a liberalização dos costumes nos anos 60.

Em uma entrevista concedida em 2007, para a revista *Estudos Avançados*, Nelson Pereira dos Santos enfatiza a importância do seu contato direto com o neorrealismo italiano para a então renovação pela qual passava o cinema nacional:

Aquela realidade europeia depois da guerra assemelhava-se muito com a do cotidiano brasileiro, mesmo sem exércitos invasores em nosso território. A situação social brasileira é muito parecida com o pós-guerra europeu: famílias destruídas, crianças sem lar, meninos de rua, bandidos, violência. Daí a influência do cinema italiano aqui e em outros países com situação parecida.

Mas, no meu entender, a maior lição do neo-realismo {sic} aos cineastas do Terceiro Mundo foi provar que o cinema pode existir com poucos recursos, esquecendo os estúdios, as grandes estrelas e a cenografia. A ideia é ir para a rua e filmar o próprio povo.

Essa corrente estética foi decisiva para que o diretor, na época, vinculado à esquerda marxista, decidisse adaptar a trama que consagrou Graciliano Ramos como ficcionista. O próprio Nelson Pereira dos Santos salienta que, mesmo ao buscar retratar os dramas regionais ocasionados pelos ciclos da seca no Nordeste, nunca deixou de lado certa preocupação com o universal. Como indício dessa assertiva, a cronologia evocada pelo diretor destoa, propositadamente, daquela que reside na obra literária adaptada:

As datas. Explico: o livro é de 1938, e eu coloquei as datas da época da guerra: 1940, 1941, 1942. Escolhi os anos que lembram os momentos decisivos da Segunda Guerra Mundial, a invasão da França, o bombardeio de Pearl Harbor e a Batalha de Stalingrado a fim de realçar a singularidade da vida no sertão, longínquo espaço do mesmo planeta. Quanto ao final, dei ênfase ao diálogo, tal como está no livro. A ideia do Graciliano, segundo seu filho Ricardo, também escritor, que me ajudou muito na interpretação da obra do pai – era participar do debate sobre a Reforma Agrária. Era muito divulgada e aceita, dentro do Partido, que ela aconteceria no Nordeste, na crista de uma revolução social. Os personagens de *Vidas Secas* e muita “gente bruta” como eles procuram mudar para a cidade, quer dizer, a cidade grande, com escolas e trabalho. (SANTOS, 2007: 330-2)

Embora exista uma enorme afinidade entre o enredo do romance de Graciliano Ramos e o filme de Nelson Pereira dos Santos, a adaptação fílmica da obra está repleta de tensões geradas a partir do choque entre a dinâmica que é própria da imagem em movimento, como é percebida na linguagem

cinematográfica, e do estilo pessoal do escritor de configurar sua visão da paisagem e das relações sociais. A convergência entre as obras reside no fato de que o filme *Vidas Secas* conseguiu traduzir para o cinema a técnica do fluxo de consciência dos personagens centrais da trama. A natureza é apresentada ao espectador a partir dos semblantes e gestos dos atores que encarnaram os personagens Fabiano, Sinhá Vitória, a cachorra Baleia e os dois meninos.

Em muitas sequências, o mesmo sol causticante que fustiga os filhos de Fabiano é colocado em primeiro plano para também ofuscar a visão do telespectador. Ainda de acordo com Ismail Xavier, em *Sertão mar*, essa técnica permitiu a Nelson Pereira dos Santos fazer com que a vida do sertanejo fosse desprovida dos elementos estetizados e pitorescos – como aparece em filmes como *O cangaceiro* e *Deus e o Diabo na terra do sol* – para aproximar o olhar dos personagens do nosso. Após olhar fixamente para o sol, o menino mais velho franze a testa, cerra os olhos e desaba no chão árido da caatinga “numa montagem que nos faz partilhar do seu ponto de vista” (XAVIER. Op. cit.: 173). O roteiro do filme acompanha o cotidiano da família de Fabiano em um plano exterior, porém, em muitas passagens, nas quais os diálogos são suprimidos, o público é incitado a decifrar as aspirações, frustrações e revoltas mais íntimas dos personagens.

O episódio no qual Fabiano vai com a família até a pequena vila para receber o pagamento pelo trabalho de vaqueiro na fazenda de um severo coronel também ocupa um lugar que

merece ser destacado para uma melhor compreensão do filme. Enquanto Sinhá Vitória e as crianças permanecem na missa, Fabiano, bem vestido, porém descalço, devido aos calos feitos pelos sapatos novos, é coibido pelo "Soldado Amarelo" para fazerem uma dupla em uma jogatina de cartas. Após ver os parcos honorários esvaindo-se, entre uma aposta e outra, Fabiano se retira bruscamente do bar onde estavam os jogadores e é interpelado pelo "Soldado Amarelo", que se sente desacatado por ter sido abandonado pelo parceiro de jogo. O soldado pisa com força nos pés descalços de Fabiano, ferindo-lhe mais ainda os calos. Ao esboçar um gesto de

revolta, Fabiano é preso, surrado pela polícia na pequena cadeia da vila e encarcerado em uma cela ocupada por um jovem cangaceiro que lhe trata as lesões abertas nas costas.

Destaco aqui a sequência na qual ocorre a discussão entre Fabiano e o Soldado, as agressões sofridas pelo vaqueiro e a sua oportunidade de desforra, quando, certo tempo após o incidente, Fabiano encontra o mesmo soldado perdido na caatinga e mesmo tendo naquelas circunstâncias a oportunidade ideal para se vingar das injustiças e abusos de poder que sofreu, desiste da empreitada murmurando entre os lábios que "governo é governo":



Plano 1: Fabiano discute com o Soldado Amarelo após um jogo de cartas.



Plano 2: O Soldado Amarelo pisa nos pés de Fabiano.



Plano 3: Fabiano é surrado na cadeia.



Plano 4: Fabiano encontra o Soldado Amarelo perdido e vulnerável na caatinga, mas desiste do acerto de contas.

Nesse estágio da leitura do filme *Vidas Secas* proposta neste ensaio, torna-se necessário a elaboração de um diálogo com a obra literária que inspirou a película dirigida por Nelson Pereira dos Santos. As observações de Graciliano Ramos sobre a experiência humana se desdobram em várias perspectivas, porém as relações entre o ser e poder fazem parte do núcleo que interliga sua produção ficcional e confessional. Uma das empreitadas estéticas realizadas por Graciliano Ramos foi a de sobrepor a imagem do homem rude e comum em oposição à do herói épico, perfeito e finalizado. Por meio dos seus dramas pessoais, os personagens que habitam a ficção do autor de *Vidas Secas* vão sendo revelados aos leitores, ou seja: pelos seus pensamentos.

Engajado com a denúncia do primitivismo que existe por trás das convenções sociais modernas, Graciliano Ramos – por mais que tenha sido modesto e irônico na epígrafe que inicia esse texto – nutriu uma indisfarçável afinidade espiritual com escritores e personagens da

literatura russa. Essa ligação pode ser detectada a partir da necessidade de comunhão entre o narrador com as dores sofridas pelos pobres e perdedores de todo tipo. Se no romance *Vidas Secas*, a voz do escritor tenta consolar Fabiano na prisão, comungando com a sua dor e com a sua humilhação (Cf. RAMOS, 2002 : 29-38), o filme de Nelson Pereira dos Santos tenta reproduzir um efeito semelhante ao colocar um jovem cangaceiro para cuidar dos ferimentos do vaqueiro. Na película, o criminoso e seu bando agem de forma mais humana do que as autoridades instituídas oficialmente. Esteticamente, essa estratégia narrativa acaba funcionando como um mecanismo de denúncia social dos mais refinados.

Em *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*, Antonio Candido enfatiza que a vida é representada em *Vidas Secas* seguindo um sistema de coordenadas pessimista: os homens esmagam-se pelo poder, mas sempre são esmagados pela vida. Assim como em *Infância*, encontramos também na narrativa sobre a trajetória de

Fabiano e sua família várias reflexões sobre a existência e o desencadeamento do sofrimento que um ser humano pode causar para outro. Desse modo, "os castigos imerecidos, as maldades sem motivo, de que são vítimas os fracos, estão na base de organização do mundo" (CANDIDO, 1992: 53). Essa afirmação condiz com a ideia de universalidade que venho perseguindo ao longo desse texto. Porém, ainda é preciso definir melhor a perspectiva que aqui embasa esse conceito.

O crítico literário Raúl Antelo, no artigo "Políticas canibais", discutiu como questões como a globalidade, o local e o poder se relacionam e estabelecem distorções em relação ao que poderíamos entender como individualidades e particularidades. Essas deformidades do particular são projetadas, principalmente, por correntes teóricas que postulam que toda cultura (a estética) é progressista e que o imperativo que clama pelo respeito às diferenças sugere que devemos aceitar o tolerável e o intolerável "com total indiferença ética" (ANTELO, 2001: 264).

O pensamento de Antelo está engajado com a construção de um método voltado para o julgamento estético que rejeita o relativismo antropológico e a noção totalitária da ideia de universalidade, que devora toda particularidade. O autor postula que é necessário trabalhar com o conceito de universal dentro de um prisma em aberto e levando em conta sua relação dialética com o particular. Desse modo:

(...) deveríamos postular um universal que não pré existisse aos particulares, mas que fosse um horizonte incompleto, inacabado, um anel partido, a suturar, momentaneamente, uma identidade deslocada. Símbolo de uma plenitude ausente, esse universal redefinido é símbolo do simbólico ao mesmo tempo que o particular passa a existir, duplamente, como identidade diferencial que, entretanto, anula-se, em consequência, ao ser incluída em um meio não-diferencial. (ANTELO, Op. cit.: 264)

Quer dizer, conforme essa visão, a universalidade nasce a partir de um ato violento que retira um ensinamento original do seu lugar de nascimento e o lança em um ambiente completamente estranho e adverso. Desse modo, o universal é constantemente reinventado pelas particularidades locais ao mesmo tempo em que tenta sobreviver a elas. As considerações de Antelo são úteis aqui por contestar as leituras que alegaram que o pensamento de Michel Foucault e Jacques Derrida legitima uma interpretação conformista do atraso latino-americano e, principalmente, por problematizar a hibridização cultural ao argumentar que a grande maioria dos discursos sobre a regionalidade e a nacionalidade – elaborados por nomes como Mário de Andrade, por exemplo – são ficções no sentido artístico do termo.

Essas considerações endossam a principal questão trabalhada até aqui, ligada ao fato de que o filme e o romance *Vidas Secas* compõem uma crítica ao poder que alicerça a economia da chamada sociedade do consumo e uma demonstração das inúmeras distorções que a modernidade foi incorporando para

adaptar-se a lógica de uma realidade patriarcal. Assim sendo, embora a película de Nelson Pereira esteja muito bem delimitada geograficamente no semiárido, qualquer espectador pode imaginar, sem muitas dificuldades, que dramas semelhantes aos da família de Fabiano são vivenciados diariamente em qualquer lugar do planeta que existe relações de força e exclusão social.

No capítulo dedicado ao filme *Vidas Secas*, na obra *Brazilian Cinema*, os críticos estadunidenses Robert Stam e Randal Johnson, levando em conta a universalidade que reveste a miséria, traçam uma comparação entre a adaptação de *Vidas Secas* e *As vinhas da ira*, romance de John Steinbeck, dirigido e adaptado para as telas por John Ford em 1940. Porém, frisam bem que existe uma enorme distância, equivalente a que é encontrada entre a Califórnia e os sertões brasileiros, no enfoque que a pobreza recebe entre Nelson Pereira dos Santos e John Ford. Para começo de conversa, o filme *As vinhas da ira* conta com atores glamourosos como Henry Fonda no elenco e um orçamento de setecentos e cinquenta mil dólares para ser produzido. *Vidas Secas* foi custeado por cerca de vinte e cinco mil dólares.

Para Robert Stam e Randal Johnson, a apropriação do neorrealismo italiano realizado por Nelson Pereira é extremamente bem sucedida ao ser direcionada para causar desconforto e choques no espectador e consegue mais sucesso nesse sentido do que *As vinhas da ira*. Os críticos destacam não apenas esse importante aspecto político de

Vidas Secas, mas também a coerência que existe entre o romance de Graciliano Ramos e o filme ao serem privilegiados ruídos, como o emitido pelo deslocamento da carroça de boi, que, pela sua estridência, causam grande incômodo ao público e cenas nas quais a vida rústica do sertanejo, os festejos ligados à cultura popular e uma aura de injustiça acompanha as representações da crueldade humana (Cf. STAM & JOHNSON, 1995 : 120-7).

A proposta geral desse ensaio é refletir sobre o filme *Vidas Secas* para além do que nomeei como espectro regional. Esse é um termo que carece também de uma explanação mais detalhada. Na tese de doutorado *O engenho anti-moderno: a invenção do Nordeste e outras artes*, defendida na Unicamp, em 1994, o historiador Durval Muniz Albuquerque Júnior investigou como, sobretudo, muito mais que um espaço geográfico, a região Nordeste foi construída por discursos presentes na literatura, nas imagens, na política e no cinema que reforçaram a ideia de que a espacialidade nordestina resume-se a ideia de uma terra seca e ingrata. Esses discursos de poder projetados pelas mídias do eixo Sul e Sudeste do país – sobre o Nordeste dos flagelados e lamurientos – reforçam as tensões que envolvem a questão da identidade nacional em um Brasil tão fragmentado culturalmente, mas também servem aos interesses das próprias elites locais.

Em outras palavras, para Albuquerque Júnior, ao se colocarem como constantes vítimas do preconceito e da exploração do Sul e

do Sudeste, os nordestinos estão endossando uma rede de poder que, antes de ser imposta de cima para baixo, é legitimada pelos mesmos. A proposta geral da tese do autor é que a única via de resistência para contestar esse dispositivo de poder é causar fissuras nas falas que insistem em uma noção tacanha de identidade local como algo extático e hegemônico, levando em conta que esses dizeres se servem da ideia de tradição apenas para defender os privilégios sociais ameaçados das elites políticas e econômicas do Nordeste. Sobre a configuração do regionalismo na obra de Graciliano Ramos em questão, esse historiador sugere que:

Este espaço regional é simulado através de seus personagens, marcados pelo meio físico e social, pela linguagem, pela forma do conteúdo e do olhar. Este espaço expressa, no entanto, a universalidade dos problemas e do caráter humano. Um espaço que surge como uma dobra, do mundo que cercou o autor para dentro de si e de seus personagens, que só no sonho eles conseguem boiar entre mundos diferentes, rolar por espaços desconhecidos, viajar para o futuro, em figuras que, às vezes, se unem, às vezes se multiplicam. O espaço é um cenário onde os homens projetam seus desejos, as suas aspirações, as suas vontades, o seu poder e as suas ambições. A região é uma produção de seus personagens. Ela não se separa das diferentes visões que estes fazem dela. Em *Vidas Secas* importam menos as consequências externas da seca, mas importam as suas consequências no espírito dos personagens, como manifestação do humano. (ALBUQUERQUE Jr., 1994: 303)

É nesse sentido que a ideia de espectro regional pode ser mais bem

definida. O cinema coloca em cena vários tipos de fantasmalidades. Desse modo, a noção de espectro está ligada a experiências próprias da psicanálise como a hipnose, fascinação, identificações, etc. As técnicas cinematográficas, ao representarem situações épicas ou catastróficas, não só estabelecem um diálogo com a história e com a questão da dívida, mas também instituem sistemas de crenças. No jogo de transferências que ocorre na sala de cinema, é preciso entender que a memória é espectral, isto é: ela é inventada. O fato é que o espectro nunca deixa de ser um enigma que pode ser decifrado. No caso do filme e do romance *Vidas Secas*, se o espectador ou leitor acreditar que está diante do Nordeste real por meio da ficção, devido a uma questão de coerência, também terá de acreditar que uma cachorra pode raciocinar e que existe um céu de préas.

Não é a região ou o clima que torna uma vida seca, mas a violência, a brutalidade e a exposição a diversas formas de misérias que as pessoas não escolheram fazer parte delas. O que torna uma vida seca é o fato de que, mesmo nas sociedades tidas como mais "civilizadas", o poder que legitima o abismo social existente entre ricos e pobres instaura diversas modalidades de selvageria simbólica e física contra os desfavorecidos. Porém, isso não significa que esses desfavorecidos sejam animais ou vítimas passivas da injustiça. Os preconceitos das elites é que constroem a visão do outro, do pobre, como algo caricato, animalesco, desprovido de humanidade. No final das contas, o

filme *Vidas Secas*, ao buscar manter uma sintonia com o realismo visceral de Graciliano Ramos, não deixa de

ser uma grande denúncia contra esses valores dominantes.

Filmografia:

SANTOS, Nelson Coutinho dos. *Vidas Secas*. Produção de Luiz Carlos Barreto. Alagoas: Sino Filmes, 1963. VHS / NTSC, 100 min. Preto e branco. Son.

Referências:

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução de Heloísa Ribeiro. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

ANTELO, Raúl. Políticas canibais. In: *Transgressão e modernidade*. Ponta Grossa: Editora da UEPG, 2001.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. **O engenho anti-moderno**: a invenção do Nordeste e outras artes. Tese (Doutorado em História), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas, São Paulo, 1994.

CANDIDO, Antonio. **Ficção e confissão**: ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. Prefácio de Ismail Xavier. São Paulo: Cosac Nayfi, 2003.

RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. 85ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

SANTOS, Nelson Pereira dos. Entrevista concedida a Paulo Roberto dos Ramos. In: **Estudos Avançados**, São Paulo, vol. 21, nº 59, janeiro-abril de 2007.

STAM, Robert & JOHNSON, Randal. The Cinema of Hunger: Nelson Pereira dos Santos's *Vidas Secas*. In: **Brazilian Cinema**. New York: Columbia University Press, 1995.

XAVIER, Ismail. **Sertão mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Nayfi, 2007.

O NORDESTINO PELAS LENTAS CINEMATOGRÁFICAS – UMA LEITURA DO FILME *O HOMEM QUE VIROU SUÇO*

Silvia Tavares da Silva¹

Resumo

O presente ensaio constitui uma leitura a respeito do nordestino retratado nas produções cinematográficas nacionais. Tomamos como lugar de análise o Filme *O Homem que Virou Suço* do cineasta João Batista de Andrade que retrata o cotidiano dos migrantes nordestinos no Sudeste do país enfocando os conflitos que perpassam o 'ser' e re(fazer-se) nordestino longe do seu espaço de reconhecimento (Nordeste). Nossa intenção, para além, de discutir o enredo fílmico com toda sua carga simbólica e imagética a respeito dos sujeitos migrantes retratados na trama, também enveredamos pela o processo de produção que envolveu a narrativa a respeito do nordestino entrelaçada pela formação e visão política do próprio autor, o contexto político da produção da película como forma de perceber os discursos a respeito do nordestino como um discurso construído a partir de vários elementos historicamente e estrategicamente elaborados.

Palavras - chave: nordestino, cinema, O Homem que Virou Suço

Abstract

This paper gives a reading about the northeastern portrayed in national film productions. Take place as analytical Movie *The Man Who Turned Juice* filmmaker João Batista de Andrade, who portrays the daily life of Northeastern migrants in the Southeast focusing on the conflicts that underlie the 'being' and re (make up) northeast away from your space recognition (Northeast). Our

intention, in addition, to discuss the plot with all its filmic and symbolic imagery about the subject migrants portrayed in the plot, we adopt also the production process involving the narrative about the formation and northeastern intertwined political vision of their own author, the political context of film production as a way to understand the speeches about the Northeast as a discourse constructed from various elements historically and strategically prepared.

O Nordeste e o nordestino foram, inúmeras vezes, capturados pelas lentes das câmaras cinematográficas. Com toda magia da sétima arte muitas histórias de personagens pitorescos, bem como, cenários exóticos saltaram pelas telas do cinema desvelando um mundo de lutas, conflitos, contrastes (sociais, culturais, econômicos), dor, sofrimento, etc, que chegam aos espectadores enchendo seus olhos e ouvidos com narrativas que representam o lugar (nordeste) e o homem (nordestino) enquadrados em um conjunto de imagens simbólica que, muitas vezes, cristalizam identidades como se estas fossem fixas, imutáveis, homogêneas atreladas, quase sempre, a uma idéia depreciativa da região e o dos sujeitos que a compõe.

Como forma de discutirmos algumas das representações a respeito do nordeste e o nordestino que as produções cinematográficas apresentam em suas narrativas fílmicas, escolhemos o filme *O Homem que Virou Suço* do cineasta João Batista de Andrade para pensarmos possíveis dimensões simbólicas que perpassam o ser nordestino na referida narrativa. Para

¹ Graduada em História e Comunicação Social. Mestre em História pela Universidade Federal de Campina Grande.

além de pensarmos o filme em seu conteúdo e as possíveis imbricações conflituosas que o enredo apresenta, também enveredaremos pelos embates discursivos que não estão explícitos e que ultrapassa o limite do visível.

O filme *O Homem que Virou Suco*, que conta a saga de um migrante nordestino em São Paulo se constitui como um roteiro que apresenta a junção entre práticas de documentário² e ficção. A narrativa desvela as lutas cotidianas do personagem principal, Deraldo, mas, no entanto, perpassa também, as relações conflituosas de outros personagens que refletem a situação de muitos migrantes nordestinos que chegam ao sudeste do país a procura de novas possibilidades de sobrevivência. O filme rodado nos fins da década de 1970 traz como foco de discussão, a questão da migração em massa de nordestinos para a cidade de São Paulo, atraídos pelo surto do desenvolvimento industrial e que são absorvidos, principalmente nas frentes de trabalho da construção civil. Assim, temos dentro de uma trama ficcional contextos históricos que compõem o cenário de lutas e conflitos, mais precisamente, aqueles relacionados ao mundo trabalho e que, João Batista de Andrade, procura discutir as questões sociais que envolvem esse deslocamento em massa de nordestino para o sudeste do país.

Mesmo que o filme aborde aspectos históricos como a migração de nordestinos para o sudeste do país, bem como, o processo de industrialização, em particular, de São Paulo e as dimensões sociais que tais acontecimentos acarretaram

entendemos que a narrativa fílmica de João Batista de Andrade esteja envolta de relações com o seu tempo e o espaço de onde fala e de que fala, logo, lê-la sem perder de vista a sua historicidade, será a nossa intenção aqui. Discutir um pouco do contexto da produção do filme como também as escolhas e os posicionamentos políticos do cineasta nos parece propício no desenvolver das próximas linhas no sentido de apreendermos um pouco dos discursos, imagens que costuram a película.

Fins dos anos 1970 o país ainda respirava os ares do período ditatorial implantado no Brasil com o golpe civil-militar em 1964. Anos marcados por um conjunto de medidas arbitrárias que, a partir de aparatos repressores, castrou muitos dos direitos civis e impôs uma censura sufocando as mais variadas formas de expressão e de opinião pública que, porventura, viessem questionar o regime vigente. Mas também, é no final dos anos de 1970 e início dos anos 1980 que muitos setores da sociedade civil começam a se engajar sistematicamente na luta pelo processo de redemocratização.

O cinema nacional já escrevia o seu nome história com o movimento do Cinema Novo³ e sua proposta estética de levar para o público as experiências humanas trágicas como flagelo da seca, a fome, por exemplo, negligenciados pela classe política e por grande parte da elite brasileira. Silenciados pelos militares o Cinema Novo, como movimento não tem vida longa, mas inspirou também cineastas futuros a focar suas câmaras na problemática do social. *O Homem que Virou Suco*

² O filme, segundo o próprio João Batista de Andrade, apresenta junto ao aspecto ficcional, características de documentário tanto na dimensão técnica (câmera na mão, filmagem em locação), quanto na estética da narrativa. Assim relata o cineasta "este é meu filme síntese de todo esse auto-retrato, no qual se pode ver a identificação política com a luta social e a vitória do personagem Deraldo, intelectual que vence, depois de procurar e se encontrar com seu sócio o operário Severino". Além de apresentar aspectos autobiográfico.

³ Sobre Cinema Novo ver: ROCHA, Glauber. *A Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Editora Alhambra & Embráfilmes, 1981.

trilha por essa perspectiva. João Batista de Andrade mergulha seus personagens em um mundo de conflitos sociais e traz como o fio condutor da sua trama questionamentos que vão de encontro aos princípios progressistas e desenvolvimentistas dos governos dos generais. Deraldo (José Dumont), Maria (Célia Maracajá), 'Ceará'(Barros Freire) e os demais personagens mostram o outro lado do desenvolvimento tão propagado pelos governos militares: o aprofundamento da pobreza, o crescimento desordenado das cidades, os subempregos, etc. Deraldo, que não se rende ao sistema, seria o "subversivo", mas que representa o lugar da esperança, da conquista da liberdade, pelo menos da liberdade de expressão.

Soma-se a esse contexto de pressão ao regime ditatorial a

trajetória do próprio cineasta que também migrou para São Paulo quando saiu de Ituiutaba, Minas Gerais, no ano de 1959 para estudar. Estudante da Politécnica da USP, João Batista de Andrade, se evoluiu nos debates políticos acalorados que marcaram o pré-golpe de 1964, bem como, se filia ao Partido Comunista. Engajado nas discussões pela justiça social, e já apaixonado pelo cinema, ele vê seu sonho de ingressar no mundo da produção cinematográfica ser sufocado pela implantação da ditadura no país. Assim, o filme também marca a síntese da história do cineasta que, como migrante experienciou as dores e as alegrias de conquistar o seu espaço em um território "estranho" e assim, como Deraldo, se realiza no campo da expressão artística.



Fig. 1 – Cartaz de divulgação do filme

Nossa incursão pela obra de João Batista de Andrade se dará no sentido de analisarmos as dimensões do visível apresentadas na narrativa fílmica que, para além dos aspectos mencionados acima, acreditamos, estão também diretamente ligados a fatores externos que envolvem toda e qualquer produção cinematográfica a respeito de financiamento, filmagem, distribuição. No entanto, segundo KORNIS (1992), é preciso investigar as combinações de todos os elementos visuais sonoros, e os efeitos de sentido que venham a produzir⁴.

A questão da migração do nordestino era assunto recorrente na década de 1970, e particularmente de interesse do cineasta que já tinha filmado um curta-metragem intitulado "Migrante" em 1973⁵. Tratar dessa temática em um filme poderia resultar num lugar comum, partir de estereótipos do nordestino como alguém passivo às forças opressoras do capitalismo que enquadra o migrante as suas condições bem definidas e, estrategicamente, controladoras; ou seja, o migrante vitimizado pelas circunstâncias de não 'pertencer' aquela realidade distante da sua, e sempre visto como um derrotado.

Mas, o caminho escolhido por João Batista de Andrade foi outro, ele optou pela resistência do migrante que burla as normas ditadas pela sociedade capitalista. Para tanto o seu personagem principal, Deraldo, é representado como um anárquico que não aceita ser enquadrado naquela realidade de trabalho oferecida aos migrantes nordestinos, assim explicita o próprio roteirista;

o personagem de Deraldo é deliciosamente anárquico, individualista, irônico, demolidor. Mas sua luta é carregada de significado político/social: a luta dos excluídos, dos sub-cidadãos em busca da cidadania e de sua identidade cultural (CAETANO, 2004: 284).

Deraldo não aceitava a identidade massificada a qual era atribuída a todos os migrantes, nordestinos. Nordeste sim, um "Silva⁶" também, mas representava o homem ordinário que burla as estratégias da sociedade que com suas regras impõem padrões de civilidade e ordem. Deraldo é o indisciplinado, porém, um produtor da sua própria vivência cotidiana, que inflige às regras normativas, mas em meio às tensões que lhes são impostas vai traçando uma trajetória de pequenas lutas diárias e se firmando como um desbravador de um espaço, a priori, delimitado como não seu, o qual não lhe pertence a não ser a partir de um processo de domesticação daquele homem sem 'fino trato' que servisse apenas ao trabalho duro das grandes cidades e marginalizado da sociedade.

O personagem é colocado o tempo todo na contra-mão do discurso o qual pensa o nordestino como desterritorializado do seu espaço, e assim, estranho aos costumes da cidade grande que imprime outras sociabilidades, outros vivências e fazeres e que exigem outras dinâmicas de se portar, se movimentar num novo espaço que não permite o homem "bicho", sem "civilidade"... aquele não é o seu lugar, logo, se processa o estranhamento: dele para com a cidade grande e toda a sua dinâmica, e dos próprios cidadãos para com

⁴ Apud AIRES, Luciano de Queiroz (org). *Cultura da Mídia, História, Cultura e Educação do Campo*. João Pessoa, Editora da UFPB, 2011.

⁵ Resultado da experiência de João Batista de Andrade como repórter e do seu contato na profissão com muitas situações conflitantes que envolvem migrantes nordestinos na cidade de São Paulo.

⁶ Uma das identidades massificada atribuídas aos nordestinos. No próprio filme uma cena faz referência a essa identidade. Faremos referência a cena mais adiante.

aqueles homens e mulheres com práticas e costumes atrelados ao ritmo do campo, e, por isso, precisa ser "adestrado", "domado" "civilizado", ao menos, para servir de força de trabalho na indústria, nos lares domésticos, nos canteiros de obras.

Segundo o próprio roteirista o filme foi uma ideia adaptada de um cordel que o mesmo escreveu em 1974 e que contava a história de um nordestino perseguido por três demônios na metrópole paulistana em que o personagem principal, Deraldo, não consegue vencê-los e termina jogado numa rede retorcido, e seu sangue engarrafado, virando suco de nordestino, mas, ainda segundo João Batista de Andrade, apesar do roteiro ser bom não se sentiu confortável em publicá-lo, pois não era nem nordestino nem cordelista (CAETANO, 2004). A ruptura do roteiro se dá justamente na inversão de sentidos no final da história, ao invés, do fim derrotista que Deraldo tem no Cordel, no filme, o personagem, consegue a sua redenção.

Em 1978, João Batista de Andrade, retoma o roteiro e o adapta para um projeto com vistas a participar do concurso do Pólo Paulista e que tem aprovação no mesmo ano com bases no seu novo roteiro. Do cordel para o roteiro do filme, João Batista de Andrade, dá outro sentido ao final da trama. Mesmo que na narrativa cordelista e também na narrativa fílmica Deraldo foi pensado por João Batista de Andrade "como um personagem que convive agressivamente com o espectro de sua derrota, sem aceitá-la", na adaptação para o cinema,

Deraldo, diferentemente do cordel consegue derrotar o fantasma do derrotismo. Deraldo não quer se enquadrar ao mundo de opressão do trabalho patronal e através de muita resistência e persistência consegue se desvencilhar dessas amarras para conquistar o seu lugar tão desejado, ser um poeta popular e viver dignamente da sua poesia. Assim através de suas táticas, para usar o termo certeauriano, Deraldo mostra-se como o homem ordinário que foge as estratégias daquela sociedade que ver o migrante dentro de uma representação massificada, homogênea passiva e "moldável" para servir ao capital.

Focando sempre nas tensões das relações de trabalho, João Batista traz como problemática central as condições de submissão e exploração dos patrões para com seus empregados seja nas fábricas, nos serviços domésticos, na construção civil; mas traz também o processo de marginalização que a sociedade, os poderes públicos impõem aos migrantes nordestinos. O início do filme representa o embate mais significativo das tensões trabalhistas que o filme aborda: o assassinato de um grande industrial estrangeiro praticado por aquele nomeado o seu melhor operário do ano, José Severino da Silva.

A cena do assassinato foi gravada na própria festa do "Operário Padrão" da FIESP o que dá um ar de realismo ao cenário o qual ocorre o episódio, é justamente naquele momento festivo que José Severino da Silva⁷ ao se aproximar do seu patrão para receber a premiação o golpeia com uma faca na frente de todos os presentes. De

⁷ Severino e Deraldo são encenados pelo mesmo ator, o paraibano José Dumont.

operário padrão, Severino, passou a ser o assassino do patrão procurado pela polícia. Esse assassinato será o desfecho para o desenrolar da trama que trará para o centro da história o personagem de Deraldo, que é fisicamente bem parecido com Severino e, assim, passa a ser confundido com o verdadeiro assassino. A partir desse crime as vidas de Deraldo e Severino começam a traçar um caminho de um encontro surpreendente, principalmente para Deraldo que só encontrará sua liberdade quando descobrir e revelar através da sua escrita poética a verdadeira história de Severino. Um encontro com uma carga simbólica expressiva, dois personagens com origens e trajetórias bem parecidas, migrantes nordestinos em São Paulo, mas com ideais e visões de mundo que os distanciavam. Severino seria o outro que tanto Deraldo combatia: um homem fisgado pelo sistema, pela ambição de galgar novas oportunidades em seu ambiente de trabalho – uma fábrica de uma multinacional – que para isso lance mão da desonestidade e traição para com seus companheiros de trabalho. Ao dedurar seus colegas ao patrão visando benefícios, Severino passou a ser rejeitado pelos mesmos que, se negando a trabalharem junto a um 'dedo duro', promoveram a demissão de Severino que como vingança assassina o seu patrão.

Ao ser confundido com Severino, Deraldo, vai ter que provar sua verdadeira identidade o que resulta numa série de situações e conflitos os quais reiteram a saga desoladora do personagem, mas que trazem para o cerne da discussão as

questões das injustiças, da submissão, do preconceito, pelos quais são acometidos os migrantes nordestinos. Muitas passagens do filme representam bem essas questões como as más condições de trabalho que Deraldo encontra nos canteiros de obra os quais vai passando ao longo da narrativa fílmica: baixos salários, carga horária alta, falta de equipamentos de segurança, principalmente na construção civil; e as práticas que inferiorizam esses sujeitos. Como forma de apresentar tais condições aqui expostas nos deteremos na passagem que narra a última experiência de Deraldo em um canteiro de obra, na ocasião a da construção do metrô.

A cena começa com Deraldo chegando na obra indicado por um antigo amigo, assim que se aproxima já é inserido no meio dos demais trabalhadores que se preparam para uma exposição a respeito daquele empreendimento. Ao adentrarem a sala de exibição um senhor dos Recursos Humanos começa falando sobre a importância da obra e que em seguida será exibido um audiovisual com o intuito que todos percebam o tipo de comportamento que seria permitido naquele espaço. O vídeo com conteúdo voltado a ridicularizar o comportamento do homem nordestino, aquele associado ao 'cabra macho' estereotipado pela sua valentia desmedida, pela ignorância, pela falta de bom senso, por modos comportamentais pouco convencionais e inaceitáveis para a lógica do trabalho na cidade grande e, especificamente, para aquela empresa. O vídeo é pautado nas atitudes de um personagem principal,

Antônio Virgulino, que se confunde com a figura do cangaceiro, figura pitoresca cujo comportamento não deveria ser seguido com pena de ser marginalizado e ridicularizado pela sociedade. O audiovisual é uma reprodução de um vídeo realmente usado em canteiros de obra como bem explicita o próprio João Batista de Andrade

O audiovisual que está no filme, apresentado aos migrantes das obras do metrô com o claro intuito de quebrar sua cultura, de ridicularizar seus hábitos, de exibir seus modos como coisa atrasada, é uma cópia praticamente exata do audiovisual que eu vi num canteiro de obras quando ainda estava na Globo (CAETANO, 2004: 303).

Na representação do audiovisual Virgulino não obedecia a ninguém e é desafiado a vir à São Paulo domar uma cobra de ferro gigante, descrição do metrô. Ao chegar em São Paulo com toda sua indumentária que lembraria o homem desbravador das caatingas do sertão nordestino, calça de couro, gibão, espingarda passa a ser motivo de riso e toda sua valentia ridicularizada, pois sua ignorância não o fazia compreender a dinâmica da cidade grande e seu comportamento chegava a ser bestial, logo, este passou a ser desprezado por todos e o 'herói' que passou a ser visto como ridículo é obrigado a voltar para o 'norte'⁸ como um derrotado.

⁸ Segundo Durval Muniz em *A Invenção do Nordeste e Outras Artes* a denominação nordeste, como uma delimitação geográfica espacial, só é utilizada pela primeira vez nas primeiras décadas do século XX, substituindo a velha divisão regional 'sul' e 'norte'. Mas, ainda existe um uso recorrente dessa oposição. O norte aqui faz referência o toda a região que hoje denomina-se nordeste.



Cena em que Deraldo imagina-se igual o personagem do filme apresentado para os operários com o intuito de "civilizá-los".

O material tinha um valor pedagógico no intuito de "civilizar" os seus trabalhadores. Para muitos a imagem do cangaceiro representava

a valentia do homem do Nordeste, uma imagem "do cabra-macho que não leva desaforo pra casa" uma imagem tão cristalizada pela

literatura e subjetivada pelos próprios nordestinos e, vista por muitos, como uma representação de coragem, determinação e, desconstruir essa associação, seria o principal objetivo do audiovisual.

Diante da apresentação de alguns aspectos da narrativa fílmica pensada e produzida por João Batista de Andrade discutiremos a respeito de alguns aspectos que demonstram a reprodução de lugares naturalizados e cristalizados que tendem a se repetir nos discursos sejam eles literários, jornalísticos, cinematográficos a respeito do nordeste e do nordestino.

O filme, atende a proposta de João Batista de Andrade que define sua missão de cineasta refletidas pelas suas vivências e superações ao longo da sua formação como homem, cidadão e profissional assim, escolhe fazer "*um cinema marcado por certa urgência, pela atração por conflitos sociais, pelo desejo de revelar a opressão e as injustiças*" (CAETANO, 2004:13). Em *O Homem Que Virou Suco* a opressão imposta ao trabalhador, sobretudo o nordestino, é o principal viés que percorre toda a sua trama.

Para além do dito, do visível toda e qualquer narrativa carrega em si outras dimensões que podem vir à tona através de uma leitura feita à contrapelo como sugeriu Walter Benjamin, nesse sentido, nos voltaremos para alguns desses aspectos que tecem a trama de João Batista de Andrade e os sentidos que ela reproduz com relação ao nordestino. São aspectos postos na trama de forma a-históricos, naturalizados.

Entendemos que a construção de um discurso a respeito do nordestino que o inferioriza estão atrelados a interesses de grupos que, historicamente, vem definindo e atribuído valores que distanciam economicamente, politicamente, socialmente e culturalmente o Nordeste do Sudeste, numa dicotomia que estabelecem lugares bem definidos do atraso e do desenvolvimento, do moderno e o da tradição. Partindo desse pressuposto entendemos que a narrativa apresentada por João Batista de Andrade apresenta um discurso comum aquele já tão naturalizado sobre o nordestino e tão imbricado àquelas visões de um Nordeste agrário, com personagens "bizarros", de homens bestiais, vitimizados pelo flagelo da seca, de homens e mulheres ignorantes e de pouco trato. Visões atreladas, geralmente, ao lugar geográfico e que se ausentam de questionamentos políticos e sociais.

Não seria outra a forma que o cineasta cria como cenário de habitação para os migrantes nordestinos as favelas dos subúrbios da cidade paulistana. É bem verdade que as condições financeiras da maioria dos nordestinos migrantes não os permitiriam morar em outros locais senão os mais deploráveis, mas o que chama atenção é aglomeração de nordestinos naquele espaço como se os mesmos fossem habitados só por eles. Todos os personagens que convivem com Deraldo na favela são nordestinos e vivem em condições bem precárias, o que leva a uma leitura que aquela situação de pobreza esteja atrelada única e exclusivamente a 'invasão'

como se o processo de deslocamento dos nordestinos não possuísse nenhuma relação com fatores sociais, políticos, etc. Para além da vida dura que levam no dia-a-dia também são colocados enfrentado outras batalhas que, quase sempre não conseguem vencer e que denotam suas fraquezas diante as desventuras da cidade grande como os desvios morais representados nos casos de Maria que se prostitui e 'Ceará', dono de um boteco na favela, que se entrega à bebedeira.

Muitas são as falas que também reproduzem os lugares comuns que reafirmam o Nordeste e os nordestinos tomados como um todo anulando as singularidades não só das questões físicas e geográficas, mas também, das singularidades culturais. Independente de qualquer lugar do nordeste que seus migrantes se desloquem a ele é atribuída uma identidade que representa a "negação da figura do cosmopolita". Duas passagens são bem emblemáticas nesse aspecto: uma remete ao momento que Deraldo é cercado pela polícia e, o mesmo como forma de justificar que não assassinou ninguém, retruca ao policial que o seu nome é Deraldo José da Silva e não José Severino da Silva, o verdadeiro assassino, na sequência o policial exclama "mas tudo esses pau-de-arara é 'Silva'". Da mesma forma quando Deraldo é apresentado aos companheiros de trabalho num canteiro de obras e um dos colegas pergunta se ele é Cearense ou Alagoano ao que Deraldo responde que é Paraibano e num tom de ironia o seu colega responde "ih, é tudo a mesma coisa, 'rapá'".

Outra passagem peculiar do filme remete ao personagem que representa o coronel. Este bem caricato sai da Paraíba para visitar a sua comadre e afilhada que moram em São Paulo. Com características físicas e comportamentos de um personagem saído dos livros romanescos da década de 1930, o coronel de João Batista de Andrade sugere um encontro entre a tradição e o moderno. A tradição atrelada ao atraso, à subserviência, aos costumes relacionados à vida campestre distante das práticas e costumes dos grandes centros urbanos inseridos em outras realidades que denota modernidade, desenvolvimento. Como chama a atenção Durval Muniz de Albuquerque, o coronel é um dos grandes mitos regional, segundo ele "*este é o mais visado por ser tido como a força mais atrasada do país. Tomado como um resto do passado que teima em viver e uma figura que parece estar imune às transformações históricas...*" (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2006: 200). A figura do coronel como foi retrata na película cria esse distanciamento entre o sudeste e o nordeste onde o último se encontra amarrado a um passado, a uma tradição.

Diante do exposto podemos pensar que a recepção do filme teve as suas particularidades. Lançado em meio à crise do cinema brasileiro onde a produção nacional já se mostravam seguindo o caminho da pornochanchada soma-se a isso a invasão das produções hollywoodianas que ganhavam cada vez mais o nosso mercado, qualquer outro tipo de produção que não estivesse dentro dessas dimensões

enfrentaria uma competição acirrada em se tratando de repercussão e de lucro. Foi o que aconteceu com *O Homem que Virou Suco*. Lançado em 1980 o filme ficou em cartaz por duas semanas, exibido em duas salas: cine Belas-Artes e Olido, em São Paulo. Passado o fracasso o filme é convidado a participar do Festival Internacional de Moscou, mesmo que contrária a vontade da Embrafilme que alegou a pouca qualidade técnica, ainda sim a película concorreu e ganhou a Medalha de Ouro de Melhor filme. E, segundo o próprio João Batista de Andrade, em todas as muitas críticas que leu nenhuma fazia referência às questões técnicas do filme.

Depois do prêmio o filme alcançou o sucesso esperado. Relançado em seguida atingiu grande repercussão, mais do que isso, se popularizou e ganhou enorme visibilidade principalmente entre as associações nordestinas dos grandes centros urbanos, como lembra João Batista de Andrade. Segundo ele, a aceitação maior do filme foi entre os próprios nordestinos que se identificavam com aqueles personagens e suas lutas como migrantes na cidade de São Paulo. Para além da identificação das lutas vivenciadas pelo imigrante e de certa forma representada na película com aspectos realistas, outros fatores nos levam a pensar na dimensão de toda essa repercussão, especificamente, entre os próprios nordestinos. A apelação pelas imagens pitorescas sobre o nordestino que torna o filme, em muitas de suas passagens, cômico. Os personagens mitológicos como o coronel e o cangaceiro figuras relacionadas ao Nordeste,

com toda uma carga simbólica dicotômica e estereotipada, são exemplos peculiares. Talvez por isso o próprio cineasta que não é nordestino e sim mineiro, tenha sido indagado de qual lugar do Nordeste ele seria, assim revela o cineasta quando num desses seus encontros nas associações de nordestinos "*o principal líder do grupo me endereçou a pergunta inesperada: de que estado do Nordeste eu era. Eu respondi que não era nordestino e sim mineiro, do Triângulo Mineiro - mas ninguém acreditava...*" (CAETANO, 2004: 299)

Podemos pensar que o nordestino capturado pelas câmeras do cineasta João Batista de Andrade está atrelado a sua imaginação tecida pelos muitos discursos que leu, ouviu, viu ao longo da sua vida? Ou que lançar mão de personagens mitológicos, identidades cristalizadas do ser nordestino como representações generalizadas desses sujeitos foi uma estratégia mercadológica, provocando assim, uma identificação de um determinado público que se reconheceria com muitas daquelas histórias? Acreditamos que as duas assertivas se entrecruzam no caminho escolhido pelo cineasta. Independente dos lugares de partidas que João Batista de Andrade lançou o seu olhar sobre o nordestino, o conjunto que compõe a sua produção revela sentidos, provoca inquietações, levanta questionamentos, atíça emoções. Para além do entretenimento o cinema também projeta conhecimento é só estarmos atentos e preparados para a viagem mágica de sons, imagens e movimento.

Filmografia

ANDRADE, João Batista de. **O Homem que Virou Suco**. Produção: RAIZ / Embrafilme / Gov. Estado de São Paulo (Polo de Cinema-SP). 1980. 90min.

Referências:

AIRES, Luciano de Queiroz (org). **Cultura da Mídia, História, Cultura e Educação do Campo**. João Pessoa, Editora da UFPB, 2011.

ALBUQUERQUE JR. Durval Miniz de. **A Invenção do Nordeste e outras artes**. 3º Ed. Recife. Ed Massagana; São Paulo, Cortez; 2006.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. ed. Trad. Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CAETANO, Maria do Rosário. **Alguma solidão e muitas histórias: a trajetória de um cineasta brasileiro, ou, João Batista de Andrade: um cineasta em busca da urgência e da reflexão**. – São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano, vol. 1**, Petrópolis, Vozes, 1994

DUARTE, André Luis Bertelli. *O Homem que Virou Suco*. (1980, João Batista de Andrade) e a temática do migrante na cidade de São Paulo na década de 1970.

Revista história e-história. Disponível em: <http://www.historiahistoria.com.br/materia.cfm?tb=alunos&id=128>. Acessado em 30/03/2013.

ROCHA, Glauber. **A Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Editora Alhambra & Embrafilmes, 1981.

A EMERGÊNCIA DO ARCAICO E DO CÔMICO EM O AUTO DA COMPADECIDA

Josélio S. Sales¹

Resumo

A imagem do Nordeste no cinema nacional vem sendo atrelada à cultura arcaica e à aridez. Algumas produções que têm como pano de fundo a região utilizam-se da estereotipia para imitar de maneira ridícula o nordestino e sua cultura. Para isso, valem-se de um humor rasgado para retratar uma religiosidade mística e quase mágica, a corrupção da Igreja, a exploração dos coronéis e a ausência do Estado. Nosso trabalho toma como base de *O Auto da Compadecida*, a recriação de Arraes para o cinema, com objetivo de compreender como essa cultura arcaica emerge nesta obra. Ao cabo de nosso projeto concluímos que o filme reproduziu estereótipos e velhos clichês culturais. Pode-se dizer, todavia, que muito do que foi apresentado durante o filme são cristalizações e reforços de um Nordeste que não existe mais, estão tanto na memória de Suassuna quanto na de Arraes.

Palavras-chave: Humor, Religiosidade Mística, Cultura Arcaica.

Abstract

The Brazilian Northeastern image on the movie has been pegged to the archaic culture and aridity. Some productions have as a backdrop the region is used to mimic the stereotype so ridiculous the Northeast and its culture. For this is worth a mood ripped to portray a magical and almost mystical religiosity, corruption of the Church, the exploitation of the colonels and the absence of the state. Our work builds on

O Auto da Compadecida recreating Arraes to movie, aiming to understand how this archaic culture emerges in this work. At the end of our project we concluded that the film reproduces cultural stereotypes and clichés. It can be said, however, that much of what was presented during the film and reinforcements are crystallizations of a Northeast that no longer exists, are both in memory and in the Suassuna Arraes.

Keywords: Humor, Religion Mysticism, Archaic Culture.

Introdução

Numa rua de terra batida dois sujeitos anunciam a atração cinematográfica que passará na igreja local. Ao fundo, bodes pastando a terra ocre, algarobas, um homem montado em um jumento e puxando outro animal da mesma espécie. Olhando a primeira cena, espectador percebe o desânimo da vila, o marasmo dos moradores locais às portas. João Grilo (Matheus Nachtergaele) e Chicó (Selton Mello) estão na rua, Chicó porta um cartaz no qual se observa Cristo carregando a cruz e o nome *A Paixão de Cristo*. João Grilo segue atrás fazendo presepadas, num arremedo de dança, uma *via crucis* cômica para fazer propaganda do filme. *A história de um vivente que é Deus e homem ao mesmo tempo. Um filme de mistérios e acontecimentos do outro mundo.*

É assim quem tem início *O Auto da Compadecida*, filme de Guel Arraes, recriação do texto homônimo de Ariano Suassuna. O filme faz surgir uma plêiade de personagens que parecem ter saído direto da Idade Média ou de um espetáculo da

¹ Mestre em Desenvolvimento Regional UEPB. Membro do Laboratório de Estudos sobre Cultura, Turismo e Desenvolvimento - LACTUD/PPDR/UEPB/CN PQ

commedia dell'arte. Com estereotipia e carregado de símbolos de um mundo arcaico, povoado por mitos e encantamentos, o filme quer retratar o Nordeste dos anos 1930.

João Grilo, o quengo mais esperto do sertão, e Chicó, o cabra mais frouxo e mentiroso de Taperoá, são dois nordestinos sem eira nem beira que vagueiam, como uma caravana da ilusão, pelas ruas anunciando *A Paixão de Cristo*, "o filme mais arretado do mundo". A sessão é um sucesso, conseguem alguns trocados, mas a luta pela sobrevivência continua até que se empregam na padaria de Eurico (Diogo Vilela), um patrão muquirana, cuja esposa, a fogosa Dora (Denise Fraga) tem tara por um "homem bravo".

A mulher é um cupim de homem, trai o marido com Chicó e Vicentão (Bruno Garcia), o valentão da cidade, aquele a quem Deus lhe dera um corpão, mas tirara-lhe o cérebro. Dora ainda joga charme para o Cabo Setenta (Aramis Trindade), sinônimo de incompetência, falta de preparo e a covardia em pessoa, e para Severino de Aracaju (Marco Nanini), cangaceiro valente e respeitador dos sacramentos, entre elas o casamento religioso. Perante a infidelidade de Dora e sua lascívia, ameaça-a "ferrar a taba dos queixos", registrando-a como adúltera. A mulher do padeiro é mais devotada à cadela Bolinha do que ao esposo.

Para a concretização das personagens Suassuna vai beber na cultura popular inspirada em sua vivência de menino sertanejo fazendo interdiscurso nas obras de Gil

Vicente, Cervantes, Calderon de La Barca ou mesmo Shakespeare.

[...] faz um teatro católico de uma religiosidade simples e sadia, no qual a graça impera ao condenar os maus e salvar os bons e simples. As lendas servem de base a um teatro popular-religioso desde que passe pelo crivo artístico [...] A *Compadecida* é exemplo claro da retomada da crítica à hipocrisia clerical, à fraqueza dos religiosos quase sempre mancomunados com o prestígio da aristocracia e o dinheiro da burguesia (VIDAL, 2006: 162).

Já o filme tenta mostrar o Nordeste de 1930, recheado dos estereótipos construídos pela mídia nas últimas seis décadas. A obra apresenta uma faceta da "identidade nordestina" vista pelos olhos dos "de fora", embora o diretor seja nordestino. Na lente de Arraes, "o Nordeste existe como unidade e homogeneidade imagética e discursiva propalada pela mídia" (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2006: 22). Assim, o nordeste e os nordestinos são invenções de relações de poder e saber relativo a esse poder.

Embora a obra tenha sido sucesso de crítica ainda enquanto microssérie global e público quando é transformada em filme, ela não fica isenta das críticas apontadas por Albuquerque Júnior enquanto texto teatral. Para o historiador, é como se a região Nordeste não passasse por mudança desde sua ocupação no século XVI. Ele não esconde que há seca, que tenha existido o cangaço, o messianismo, as lutas de "parentela" pelo controle do Estado. Compreende, ainda que essas foram as bases da ideia de Nordeste. Mas o Nordeste apresentado na obra de Ariano e recriada por Arraes é um

espaço de saudades. O que Suassuna traz para sua obra e Arraes o reproduz é um Nordeste

em que se misturam as imagens e os temas já cristalizados em torno da região, como os temas da seca, da miséria, do cangaço, dos beatos e coronéis, mas estas imagens se transmutam por meio das imagens ligadas ao medievo, à sociedade de cavalaria, da heráldica [...] Ariano não decifra os mitos do sertão, mas os constrói como tal. Ele mitifica a sociedade sertaneja e seus homens, [...] ele que ser o cantador desta sociedade arcaica, dos novelários e mal-assombros (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2006:170)

Um detalhe que não pode deixar de ser esclarecido é que o texto da peça foi escrito em 1955 por Ariano que ainda não contava 30 anos. Encenada primeira vez em 1956, pelo Teatro de Adolescentes do Recife, teve uma curtíssima temporada de três apresentações, a última delas cancelada por falta de público (VIDAL, 2006).

Em janeiro de 1957, o espetáculo foi o grande acontecimento do Primeiro Festival de Amadores Nacionais, no Rio de Janeiro, por iniciativa da Fundação Brasileira de Teatro. A encenação teve a mesma direção e os atores do espetáculo de estreia em Recife. A peça é premiada com a Medalha de Ouro da Associação Brasileira de Críticos Teatrais, elevando Suassuna a um dos maiores dramaturgos brasileiros. Dois anos depois, o espetáculo é montado com elenco profissional no qual se destacam Jô Soares como o Bispo e Agildo Ribeiro fazendo João Grilo. Entretanto, o texto não ficou restrito ao palco,

ganhou a simpatia da sétima arte ainda na década de 1960.

A Compadecida vai ao cinema

Como cinema, *A Compadecida* serviu de texto-fonte para dois filmes anteriores ao de Arraes. Em 1969, chega às telas assinada por Suassuna e George Jonas, considerada a primeira tentativa de levar para o cinema as ideias estéticas armoriais.

Em 1987, a obra suassuniana ganha outra roupagem em *Os Trapalhões no Auto da Compadecida*, estrelado pelos Trapalhões, à época grupo formado por Didi, Dedé, Mussum e Zacarias, sob a direção de Roberto Farias e roteiro do próprio Suassuna. Segundo Vidal (2006: 282), "a maior virtude do filme é a trilha sonora de Antônio Madureira e não pode ser esquecida a cena do julgamento, muito bem feita e que recebeu da crítica o adjetivo *bela*".

Treze anos depois acontece a recriação de Arraes. Primeiramente a obra foi pensada como microssérie, exibida entre 5-8 janeiro 1999, às 22h30. Nossa escolha quanto ao filme de Arraes dá-se por acreditarmos que a obra gueliana é que mais se aproxima de Suassuna e este faz emergir toda uma herança arcaica do Brasil. O trabalho de Ariano é um trabalho de montagem e moldagem baseado em uma tradição antiquíssima, que remonta aos autos medievais e mais diretamente a inúmeros autores populares que se dedicaram ao gênero do cordel. E esses detalhes foram preservados quando da feitura do roteiro que contou com a coautoria de Adriana Falcão e João Falcão.

Ao revisitar a tradição medieval, Suassuna faz uma leitura

da moral católica muito ajustada aos tipos que cometem gestos transgressores. João Grilo, o palhaço, é esse típico que se envolve com as mais diversas personagens e se compromete com as próprias mentiras. Chicó é o “besta” que cai nas lorotas de Grilo. No entanto, é através de João que o autor propõe um exame dos valores sociais e da moral estabelecida. Arraes preserva esse discurso dando a agilidade do circo e do teatro de rua a seu filme e Chico e Grilo são dois mamulengos.

Não se pode esquecer-se da influência da produção ibérica assumida por Ariano quando afirma que o fato que deu origem à cultura brasileira foi semelhante àquele que deu origem à cultura medieval ibérica. No além-mar foram os bárbaros que emprestaram suas manifestações culturais; aqui foram os indígenas e negros que, hibridando a cultura barroco-ibérica, tecem uma rede simbólica que originou nossa cultura especialmente na cultura popular, a qual mantém ligações nucleares com medieval, com suas nobrezas e hierarquias, tão presentes nas danças e músicas populares.

O Auto da Compadecida faz emergir um Brasil arcaico, com sua religiosidade mística e um tanto mágica. A pobreza extrema, a exploração do miserável pelo pobre e dos dois pelo rico. A crítica dura à Igreja é feita de um modo risível. A ausência do Estado que, quando se faz representar, o é através de uma tropa policial mal treinada, mal armada, formada por indivíduos preocupados consigo mesmos. Do mesmo modo, os religiosos presentes são venais e os governantes estão afastados e/ou distantes (VIDAL, 2006: 5).

Aqui ainda entra como arcaico tudo o que está em oposição ao estado moderno, com sua burocracia oficial e sua racionalidade. Dessa forma, o que Arraes mostra em sua obra é uma sociedade baseada nas noções complementares de personalismo, familismo e patrimonialismo, de modo a fundamentar a ideia de uma sociedade pré-moderna. *O nordestino arcaico é percebido como o tipo ideal do preguiçoso, conservador, machista e, ao fim e ao cabo, do tolo e culpado do próprio destino trágico. Na verdade, não é o nordestino que está em jogo aqui, mas a ralé e a classe baixa brasileira apenas sobre representada no Nordeste (SOUZA, 2009: 60).*

O que aparece no filme é o poder da igreja como discurso moralizador, o padre João (Rogério Cardoso) e o bispo (Lima Duarte) o poder das elites locais simbolizados pelo autoritário Major Antônio Morais (Paulo Goulart), pela burguesia emergente que detém um poder econômico (o padeiro e a esposa), ou a força militar como forma de opressão ou poder de um Estado que não é moderno, mas ainda monopoliza a violência, representado pelo Cabo Setenta. O restante são pobres coitados manipulados pela Igreja, explorados poderosos e violentados pelo Estado. Restam-lhes as astúcias, como nos mostra Certeau (1994), “táticas de resistência” que vão alterando os objetos e os códigos, estabelecendo uma reapropriação do espaço, sempre em busca de transformar o lugar. Como enfatiza o próprio Ariano, “a astúcia é a coragem do pobre”. O que sobra aos pobres é a esperteza e esta é narrada a partir do humor. As confusões, o amor e o

humor são os fios condutores da história.

O humor rasgado

Um dos procedimentos básicos da comicidade medieval constitui-se em transferir para o plano material e corporal os ritos, as cerimônias de ordem espiritual nas quais bufões e palhaços tinham um papel importante. Os ritos canônicos são interpenetrados pelas trapaças de João, subvertendo o *status quo*, já que seu universo de referência é outro.

O procedimento de transferir para o material, como no sepultamento de Bolinha, vira um grande carnaval, com direito a estandarte e cortejo fúnebre. À frente do séquito vai o padre, em seguida o féretro animal, carregado por João Grilo e Chicó que, como carpideiras, choram a morte da "defunta".

O que se nota nesta obra é o humor como ponto central e certo no trabalho de Arraes. O humor rápido e constante é característica predominante. A fala e o gestual dos sacerdotes é quase um "arremedo", com pitada de humor dos verdadeiros religiosos e toda a liturgia do cargo.

O 'humor é rasgado' para contar a corrupção e a miséria, o amor e a traição, sobretudo a misericórdia, colocando em cena a esperteza, a alegria, a coragem e a fé desse povo tão sofrido e risonho, o trabalho de Guel – e seus companheiros Adriana e João – apresenta o mesmo humor que se espraia pela obra de Suassuna (VIDAL, 2006: 235)

Não podemos nos esquecer dos trocadilhos da fala de João Grilo conversando com Padre sobre a

cachorra do Major Antônio Moraes. Não de é Bolinha que estão falando (Antônio Moraes) nem de Rosinha (Padre João). Outra conversa que em se percebe o humor pondo em xeque a autoridade e desmascarando o poder é a estranha conversa entre o bispo e o padre sobre Antônio Moraes. O jogo ambíguo de palavras na semelhança de sons entre elas têm papel importante ao lado da agilidade dos diálogos, pois conduzem a narrativa.

O humor escolhido por Suassuna e Arraes não gratuito e rasteiro. Há nele muito da comicidade circense, um humor feito para expor o comportamento humano. Porém, nas cenas de Vicentão, entra em cena o humor das telenovelas revestido de certa nobreza, mas é o toque de Arraes do cinema pastelão, do cinema popular.

Outro ponto que não podemos deixar de mencionar são as lorotas de Chicó, como um Pinóquio sertanejo que não para de inventar as suas. Suas mentiras são importantes para o afloramento do riso que suas "histórias" ganham animação para ilustrar suas gabolices. Quando Dora questiona que pagou nove contos de réis para benzer e enterrar a cachorra ele dispara:

Eu já vi pagarem 15 para um bicho benzer uma pessoa... Um papagaio que eu tive. Quando ele nasceu eu trabalhava em um seminário. De tanto ouvir as aulas ele sabia a bíblia de cor. Depois eu fui morar num lugar que só tinha padre a mais de 10 léguas de distância. O bicho que costumava dispensar o sacramento.

Dora pergunta qual o fim levou o bicho e Chicó emenda: "se

converteu ao protestantismo e foi viver numa Igreja Batista lá em Glória de Goitá [...] há uns dois anos morreu de velhice". Ela volta a questionar como isso é possível se ele disse que viu a ave nascer e os papagaios vivem até perto de cem anos ele só diz que "não sei, só sei que foi assim".

O riso fácil não está apenas nas histórias "sem pé nem cabeça" de Chicó. A ironia de Grilo, a grosseria de Severino, a covardia e as mentiras do Bispo juntam-se para provocar a zombaria e combater o comportamento terreno da Igreja e seu séquito de problemas. O humor é usado para criticar e rir de uma religiosidade mística e quase mágica, aceita tanto pelo Padre e o Bispo como pelo cangaceiro que é enganado por Grilo.

Esse risinho simples e ingênuo serve para reforçar determinados estereótipos, a exemplo do nordestino besta (Chicó), que não tem explicação para as coisas e as deixam como estão, são assim e pronto, e o espertalhão (João Grilo) que só quer se dar bem, enganador que até a Compadecida cai em suas graças, comportamentos típicos do Decamerão que vem sendo reforçado desde o século XIV.

A religiosidade mística e um tanto mágica

Na Taperoá (1930) imaginária de Arraes existe um sertão com sua aridez, mas terreno fértil para lendas, mitos e mistérios. Um lugar onde falta o Estado, sobra autoritarismo e miséria, surge uma religiosidade popular messiânica que busca explicações e visões no sobrenatural, nas revelações divinas.

É esse universo que faz o homem acreditar nos sonhos e gerar um conjunto de deuses que constituem sua mitologia própria, na qual imaginam uma Corte Divina formadas por entidades místicas que controlam suas vidas. Estas entidades estão vestidas com roupas nobiliárquicas, com coroas e descansam em tronos majestosos. Assim sendo, é só pedir para que eles intercedam e melhore a vida dos miseráveis. Na película ressurgem personagens da Divina Comédia, com seus céus e infernos, de Cidade de Deus ou mesmo dos filmes de Pasoline que vão assumindo um sotaque nordestino, mas quem em sua essência são eminentemente medievais.

A religiosidade vista na obra de Arraes, sob a inspiração de Suassuana, é um cenário

construído pelo agenciamento de uma série de imagens bíblicas presentes no catolicismo popular. Imagens que se mesclam com rituais ibéricos medievais, com crenças e práticas de fundo animistas e fetichistas de origem indígena, negra ou mesmo europeia, para compor este mundo onde a natureza e homem se fundem como parte da criação divina e de seus mistérios e onde estes lutam contra o "poder diabólico" das instituições terrenas (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2006: 168).

Neste universo místico há várias personagens que remetente ao medievo e aos contos populares da cultura oral, tanto brasileira, quanto europeu, entre elas João Grilo, uma espécie de Pedro Malasartes, um exemplo astucioso capaz de enganar valentões, cangaceiros e religiosos, pois estes ainda acreditam no sobrenatural, no encantado que pode

mudar suas vidas num passe de mágica. É nesta perspectiva que ele engana o cangaceiro Severino de Aracaju.

Severino se deixa enganar pelo amarelo malasarte não porque ele traz algo de novo, mas uma nova roupagem de algo já enraizado no senso comum. Quando Grilo lhe apresenta a gaita mágica ele diz: “chocalho bento que cura mordida de cobra [eu conheço], mas gaita que cura ferimento de rifle e a primeira vez”. Ao dizer que a gaita foi benta por Padre Cícero, Severino não só acredita como diz ser de seu agrado conhecer o “Padim Ciço”, uma vez que não teve a chance de tê-lo conhecido enquanto ele benzia objetos para as bandas do Ceará. Ele fica tão empolgado em ver o padre que nem observa a descrição de Chicó, que na farsa de sua morte diz tê-lo visto no céu. “Tá lá vestido de azul com uma porção de anjinhos ao redor [...] Diga a Severino que eu quero vê-lo”. O loroteiro diz que ele estava vestido de azul, quando em vida o religioso trajava uma batina preta.

Da mesma forma, o céu suassuaniano é o céu dos contos orais com anjos, santos e Jesus num trono. O Demônio sai de uma sala flamejante onde pessoas são açoitadas e gritam “num eterno ranger de dentes” que nos faz lembrar as pinturas de Hieronymus Bosch, não o Bosch de Jardim das delícias, mas aquele de O Juízo Final.

Arraes usa um jogo de cores para representar as trevas e a luz, o sagrado e profano que se aproxima do naturalismo gótico. Vê-se a hora as pinturas, saírem da parede e ganharem vida, como de fato

acontece na cena do Julgamento Final e Emanuel (Maurício Gonçalves) sai do afresco da parede e é corporificado na presença dos mortos. Esse tipo de iconografia gótica era usado, na Idade Média, como um recurso didático a fim de ensinar o cristianismo à população analfabeta, para intensificar a contemplação e a prece. Guel se aproveita dessa arte para dar um toque gótico a sua *Compadecida*.

A exploração do miserável pelo pobre

A exploração do miserável (Chicó e Grilo) pelo pobre que está enriquecendo, o burguês (padeiro e a mulher) é vista já nas primeiras cenas, assim que os desgraçados vão pedir emprego. O padeiro começa a negociar o salário dos ajudantes a ponto de quase nada lhes pagar. Avarentos, o casal despente o bom e o melhor para a cachorra, numa alusão significativa que os infelizes são tratados pior que cachorro.

João não esquece os dias em que ficou doente em cima de uma cama e nada lhe levaram, “nem um copo d’água. Bife passado na manteiga para a cachorra e fome para João Grilo. É demais!” Ao cair enferma, envenenada pela comida dos dois, Bolinha foi cuidada e seria “benzida” pelo padre, ao ponto que Grilo morria à míngua. Enquanto os empregados comiam em pratos rústicos que lembravam gamelas de animais, a cadela comia em um utensílio moderno específico para ela. Tinha vida de princesa; eles, coitados, de bestas.

Nem Ariano nem Arraes questionam essa realidade. Os contratos são apresentados para

trazer o risível, não o humor questionador, mas o humor dos espetáculos de rua, dos bufões e pícaros mambembes. No nordeste de Ariano era

Deus que dava sentido às coisas, notadamente para o homem pobre do sertão ou para aquela "aristocracia" que estava desaparecendo. Nele ainda se buscava o mundo interior em detrimento do império do mundo exterior como a sociedade burguesa (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2009: 167).

Visto assim, o poder de Antônio Moraes é normal, pois assim era a vontade de Deus. Cabia a Grilo ser o moleque de recado e servir de lambe-botas. Ao Major cabe o direito de andar com chicote a mão e extrair tiras de couro dos miseráveis. Trata os pobres como suas mulas, com esporas e chicote. Não trabalha, pois tem quem o faça como disse ao padre: "o senhor sabe muito bem que eu não trabalho", embora sua saúde seja perfeita.

A Grilo, Chicó e ao resto dos condenados cabem-lhes aceitar a exploração. Nem no nome se tem graça, "e pobre lá tem graça, pobre tem é desgraça". Assim sendo, ficam de lugar em lugar, sem ter nem onde cair morto. Quando "encontram o mal irremediável" são enterrados na vala comum, como animais, tal qual o homem caranguejo de Castro (2007). A picardia e malandragem surgem não devido à preguiça, mas para enfrentar a dureza da vida, pela luta insólita pela sobrevivência, pois nessas bandas *se morre de velhice antes dos trinta/de emboscada antes dos vinte, de fome um pouco por dia*. (MELO NETO, 1994: 171).

Então, a esperteza do grilo falante (João Grilo), como

consciência do Pinóquio sertanejo (Chicó), incitando-o para que cometa suas trapagens e "astúcias sutis" para enganar os poderosos justificam-se. Acontece para que os dois continuem existindo, mesmo como a reencarnação do trapaceiro medieval. A *Compadecida* pede ao filho para tenha pena de João e passa a narrar sua vida:

Acostumou-se a pouco pão e muito suor. Na seca comia macambira, bebia sumo de xique-xique, passava fome. E quando não podia mais rezava. Quando a reza não dava jeito, ele juntava-se a um grupo de retirantes que ia sobreviver no litoral, humilhado, derrotado e cheio de saudades. E logo que tinha notícia da chuva pegava o caminho de volta. Animava-se de novo como se a esperança fosse uma planta que cresce com a chuva.

Esse é talvez um dos maiores pontos de crítica do filme, no entanto, fica naquilo que Albuquerque Junior (2009) chama de espaço da saudade de Ariano e de Guel. Em relação à ordem vigente do desmascaramento dos poderosos e da igreja fica apenas no risível. A crítica aos religiosos fica no estágio de apresentar os tipos "desonestos" do padre e do bispo, mas sem decifrar os mitos. Espera-se que o castigo e justiça venham do céu. "Deus está vendo tudo" e no dia do Juízo Final todos serão condenados ou absolvidos, dependendo do merecimento.

A crítica risível à Igreja

Tanto no texto de Suassuna como na obra de Arraes, a principal crítica à igreja é a simonia, comercialização de coisas sagradas (sacramentos, indulgências). Este

crime segundo o Código Canônico foi praticado pelos religiosos que aceitam dinheiro da mulher do padeiro para enterrar a cachorra em latim. Dizer que a cachorra foi enterrada em latim é dizer que foi sepultada seguindo os cânones da igreja.

Benzer um cachorro e enterrá-lo seguindo o ritual da Igreja, pois é isso que está subentendido no enterrar em latim, é pôr em xeque uma norma que implica até mesmo aspectos doutrinários. A Igreja apresenta uma série de exigências, de ordem doutrinária, para enterrar os mortos (VIDAL, 2006: 245).

Isso põe em xeque os costumes da igreja e a honestidade dos religiosos. A crítica não é em especial contra a Igreja católica, mas aos homens que a lideram, ou seja, os clérigos. Na verdade, o que o filme postula é uma mudança de atitude dos homens em relação às coisas do espírito, ou seja, à religião, que nos parece indispensável. A religião e todo o parêntese teológico mostrado na obra é a única forma de salvar o homem de si mesmo e elevá-lo ao patamar espiritual do paraíso.

Outra crítica apresentada contra a igreja é a subserviência dos religiosos aos poderosos, como é o caso do Major Antônio Moraes. Se a cachorra fosse do major teria sido "benzida", como o fora o motor. A hierarquia eclesiástica deve ser mantida e o bispo que saber o porquê de o padre ter destratado a esposa do major. Para ele, a igreja não poderia entrar em choque com o poderoso. Ao saber que a filha vai se casar o major empresta logo o dinheiro para o possível genro com a finalidade que a igreja seja

reformada e o padre cresce a vista no dinheiro.

Da mesma forma, a película critica a promiscuidade que há entre a igreja e os comerciantes locais. O padeiro não tem o poder de Antônio Moraes, mas é o presidente de uma importante irmandade da paróquia e aquele que fornece pão e leite ao padre. Assim sendo, há a promiscuidade entre a igreja e os poderosos, mesmo os pequeno-burgueses. É por isso que o padre se sente obrigado a realizar o enterro da cachorra conformes os cânones humanos com medo de perder as benesses do padeiro.

No juízo final, o diabo (Luís Melo) não se esquece de listar cada um dos pecados do bispo e do padre, entre eles a velhacaria e arrogância. Os sacerdotes são ainda acusados de tratarem mal os pobres e de serem subservientes com os poderosos. De um jeito o de outro, a igreja não passa de um espaço venal e cheia de falsidades. Os religiosos não estavam acima do bem e do mal, como pregavam. Além do mais, mantinham relações promíscuas com os poderosos numa cidade onde o Estado era ausente e a "aristocracia" opressora. Moradores estavam entregues à própria sorte e ao ataque dos cangaceiros.

A ausência do Estado

Como já foi mencionado acima, a cidade de Taperoá apresentada no filme é uma comunidade medieval, na qual o poder está nas mãos de uma oligarquia local e representado por uma igreja corrupta e que se deixa levar pelos desvios éticos. Nesse tipo de sociedade o Estado praticamente

inexiste. Em nenhum momento do filme ouve-se falar de república, eleição ou mesmo de administração local. Taperoá é um grande feudo controlado por Antônio Morais e pela Igreja.

A representação do Estado está a cargo do Cabo Setenta, convarde e mal treinado. Embora o cabo seja um frouxo (como é visto no "truelo", pela disputa do amor de Rosinha, entre ele, Chicó e Vicentão) mantém a arrogância e a voz empolada, típica da função social por ele exercida. Só abre mão dela na crise amorosa e implora com voz chorosa para João arranjar o namoro. Como diz o padreiro, se referindo ao cabo, "onde já se viu ter que usar farda para dizer que é homem?"

O regimento policial que chega à cidade com a função de defendê-la dos cangaceiros é de um ridículo de fazer pena. Parece um exército de Brancaleone, com mistura de Loucademia de Polícia e soldados cabeça de papel. Logo em sua entrada, patética e pomposa surge o Cabo Setenta, o qual forma de imediato um conluio de autoridade com a igreja, numa falta de compostura do comandante. O Estado é representado com o que há de pior: incompetente e com funcionários com interesse próprio.

Ao olharmos para o Cabo Setenta temos certeza que ele veio direto das chanchadas dos anos 1950 ou dos seriados americanos. Por sentir-se poderoso aproxima-se da burguesia da vila e se engraça de Rosinha, a filha do coronel mais poderoso do lugar, para quem a filha só deve casar com um homem rico ou doutor. A função de proteger a cidade vai embora assim como as

chances deste conquistar o coração de Rosinha. No duelo da frente da igreja, o magricela desaparece e ninguém o vê até a invasão da cidade pelo bando de Severino de Aracaju.

Desprotegida a população entra em pânico, exceto Chicó que acredita ser mais uma armação de Grilo. Sem policiais para defender a vila, o bando toma conta da cidade e faz a população refém. Entram em desespero bispo, padre, padreiro e toda a cidade. Só o que não é abalada com tomada da cidade é amizade de Chicó e Grilo.

A amizade solidariedade entre iguais

Como num picadeiro que existem dois tipos de palhaços: o intelectual e o bobo, a relação de João Grilo é feita assim. Um não vive sem o outro. Um precisa do outro. Para que um exista o outro precisa estar presente. E como eles são dois pobres coitados que não têm onde cair morto, é imprescindível que onde um esteja o outro também esteja. É uma trupe formada de dois mambembes. Um exército de dois homens sós, Quixote e Sancho Pança tropicais a lutarem contra os moinhos de pouco vento do sertão. É assim desde *commedia dell'arte*, onde o *Arlequim ria dos outros, apontava seus defeitos e fazia suas trapaças.*

Por não terem nada a não ser um ao outro, surge entre esses dois infelizes uma amizade que tem como marca maior a solidariedade. A princípio pensa-se que é apenas o interesse material, mas o esperto precisa do bobo para enfrentar os poderosos e ter o pão de cada dia. Chicó é o companheiro inseparável de João Grilo. Um loroteiro de

primeira água, simples e ingênuo, homem do povo, mas que, à sua moda também tem recursos para a sobrevivência, principalmente é um grande inventor e contador de causos (VIDAL, 2006: 121).

Na cena em que o amarelo é atingido pelo cabra (Enrique Diaz), cangaceiro do bando de Severino de Aracaju, o mundo de Chicó desabou junto com o pouco corpo do amarelo mais safado. Ele se desespera sem saber se vai perder a única "coisa" que tem de concreto. Ah meu Deus! O pobre do João Grilo vai morrer. Ai meu Deus, morreu! O pobre de João Grilo! Um amarelo tão safado morrer assim. O que é que eu faço no mundo sem João? Não tem mais jeito. João Grilo Morreu. Acabou-se o grilo mais inteligente do mundo.

Nesse momento ele tem um lampejo de sabedoria e diz uma das frases mais bonitas do filme. No desamparo pela morte do amigo, na solidão por ter perdido o fiel escudeiro e amigo de trapaça, o enredo vai se aproximando do ápice do filme. Antes que as luzes se apaguem, o público desça das arquibancadas e o picadeiro esvazie-se, ele presta a última homenagem ao amigo. Cumpriu sua sentença e encontrou-se com o único mal irremediável, aquilo que é a marca de nosso estranho destino sobre a terra, aquele fato sem explicação que iguala tudo que é vivo num só rebanho de condenados, porque tudo que é vivo morre.

A câmera abra-se em panorâmica, como se também estivesse se despedindo de Grilo. Ao fundo da cena surgem os retábulos, a via crucis e colunatas da igreja. E

Chicó sai para procurar um lugar para dar ao amigo como última morada. Enquanto isso no céu acontece o julgamento, do qual o padre, o bispo, a mulher do padeiro e o padeiro vão para purgatório e João ressuscita. Ao voltar, Grilo quer saber do dinheiro do padre, do bispo e aquele que o cangaceiro havia roubado do padeiro. Quando tem a notícia que o amigo havia oferecido a Compadecida em troca da vida dele, desespera-se. Em um momento de lucidez percebe que foi melhor assim. Vão depositam o dinheiro na caixa de oferta dizendo: "palavra é palavra, e depois estive pensando: quem sabe se a gente, depois de ficar rico, não ia terminar como o padeiro", isto é sem caráter, com falta de solidariedade, desumanos.

Mesmo sem o dinheiro da porca, que já havia desvalorizado graças às infinitas desvalorizações da moeda, a esperteza de João e Rosinha, Chicó tem o couro salvo, tal qual O Mercador de Veneza. O pai deserda Rosinha, mas esta continua com Chicó, pobres, mas com esperança no amor e na amizade trina que acaba de ser celebrada. A cena final do filme recupera o Cristo negro, o mesmo do julgamento, agora ele encarna um pedinte do único alimento que o trio possuía: um pedaço do bolo da festa do casamento de Chicó e Rosinha. Ela dá um pedaço apesar da relutância de João. Tornou-se solidária, pois havia se irmanado com os outros miseráveis, pois agora era uma deles também.

Considerações finais

Ao mesmo tempo em que o texto de Suassuna e a recriação de

Arraes trazem um universo medieval para o Nordeste brasileiro, eles são capazes de apresentar elementos que fazem parte de cultura nordestina. É inegável que nossa cultura foi construída com elementos ibéricos e camadas inconscientes da cultura medieval europeia, com seus mitos, seres fantásticos e história de encantamentos que estão vivos até hoje no imaginário popular, daí tira-se a infinidade de cordéis e apropriações artísticas desse nordeste mítico. Aqui essas histórias ganharam tempero tropical, compuseram novos enredos temperados com os nossos mitos e malemolência.

Pode-se dizer, todavia, que muito do que foi apresentado durante o filme são cristalizações e reforços de um Nordeste que não existe mais, estão tanto na memória de Suassuna quanto na de Arraes. A miséria não foi ainda sanada, mas não aparece como apresentada na obra cinematográfica. A religiosidade mística não ocupa o mesmo espaço que ocupava na vida do povo nordestino do início do século.

A exploração do miserável pelo pobre e dos dois pelo rico não acontece apenas nos rincões do Nordeste, mas em todos os lugares do mundo. A exploração é uma das vertentes do capitalismo. A igreja não está mais isenta de críticas, seja aqui seja em qualquer lugar. Há denúncias contra os religiosos e suas práticas venais e abusivas. As pessoas do Nordeste não esperam mais que as coisas caiam do céu e não mais compreendem que a culpa da pobreza é responsabilidade da corte celestial.

O Estado continua ausente em muitas de suas responsabilidades. Em alguns casos quando se faz presente é ainda de forma ineficiente, quer em políticas públicas de convivência com as estiagens, quer de combate à pobreza e o analfabetismo. Entretanto, é importante dizer que a cultura arcaica que foi apresentada em *O Auto da Compadecida* não pode ser entendida como se estivesse cristalizada e ainda Nordeste exista como foi apresentada. Ela não é um paradigma, existe ainda como resquícios em qualquer lugar do mundo. Nem todas as regiões do planeta se desenvolveram no mesmo ritmo e estão no mesmo processo evolutivo.

É importante enfatizar ainda que o que foi mostrado na obra acontecia no início do século. Não quer dizer que não tenha servido para reforçar estereótipos, a exemplo das preguiças, da compleição física, da saúde odontológica e mesmo dos meios de transporte ou da infraestrutura na cidade de Cabaceiras, locação do filme.

O nordestino não é um povo bobo que se deixa enganar pelos "de fora" nem não são pessoas que vivem de pequenos golpes, assaltando e matando como cangaceiros. As relações de solidariedade e amizades ainda são fortes, pois muitas cidades do interior nordestino têm forma de socialização que implicam no contato direto com pessoas, o que não se pode pensar em uma metrópole, como São Paulo.

Os coronéis não deixaram de existir, apenas mudaram de roupas e esferas de atuação. Controlam os meios de comunicação, estão na

política e setor econômico, o mesmo que aconteceu com os barões do café e do leite em São Paulo e Minas Gerais, respectivamente.

O machismo e a opressão estão diminuindo. As pessoas não se deixam mais oprimir por oligarquias políticas como antes. A constitucionalização de direitos é realidade no Nordeste como em

qualquer lugar. Ninguém mais espera morrer e ter uma vida melhor do outro lado da vida, nem espera ressuscitar para ter uma vida digna e sem miséria. A nova *Compadecida* muitas vezes não é rogada, mas aparece como um "messias" a salvar a lavoura que recebe pouca chuva. Em vez de mato veste-se com uma sigla partidária.

FILMOGRAFIA

O AUTO da *Compadecida*. Direção: Guel Arraes. Roteiro: Adriana Falcão, João Falcão. Produzido por Globo Filmes. Distribuição: Sony Pictures, 2000. DVD (104 min), NTSC, color.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR. Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 3. ed – Recife: FJN. Ed. Massagana; São Paulo: Cortez, 2006.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Cidadezinha qualquer*. In: **Alguma poesia**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

CASTRO, Josué. **Homens e caranguejos**. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

CERTEAU. Michel de. **A invenção do cotidiano**. Vol.1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

MELO NETO, João Cabral de. *Morte e vida Severina*. In: **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar: 1994.

SHAKESPEARE, Willian. **O Mercador de Veneza**. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

SOUZA, Jessé. **Ralé brasileira: Quem é e como vive / Jessé Souza**; colaboradores André Grillo [et al.] – **Belo Horizonte** : Editora UFMG, 2009.

SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: Agir, 2004.

VIDAL, Marly Camargo de Barros. **Do passado arcaico ao presente global na microssérie o auto da compadecida**. Apropriação e recriação: do teatro de Suassuna à televisão de Guel. 2008. Universidade de São Paulo, 2006. 302 p. Tese de Mestrado. – Escola de Comunicação e Artes – Departamento de Comunicação e Artes. São Paulo, 2006

A IGREJA E O LIBERALISMO: PERSPECTIVA HISTÓRICA

Elza S. Cardoso Soffiatti¹

Resumo

Neste trabalho procuramos indicar um caminho tomado pela igreja católica com vistas ao diálogo com o mundo moderno. Visceralmente oposta aos valores propugnados pela modernidade durante quatrocentos anos, sobretudo, na forma estabelecida como liberalismo, o século XX trouxe uma forma embrionária de diálogo com as idéias e a ordem política liberal, contexto em que se destaca a figura do papa Pio XII.

Abstract

In this paper we point out a way taken by the Catholic Church with views to the dialogue with the modern world. Viscerally opposed to the values sustained by modernity for four hundred years, especially as established as liberalism, the twentieth century has brought a embryonic form of dialogue with the ideas and liberal political order, the context in which stands out the figure of Pope Pius XII.

Introdução

A Igreja Católica tem um longo processo de fechamento e não aceitação frente ao liberalismo e às transformações impostas pelos períodos moderno e contemporâneo. No alvorecer da modernidade, o catolicismo deu seu primeiro passo de fechamento às nascentes características modernas com o Concílio de Trento, no século XVI, no qual reordenou as práticas e

procurou reorganizar a estrutura eclesiástica, mas acirrou as amarras frente às ações modernas e se aproximou do Estado, sendo um ponto de fortalecimento do poder absolutista ao apoiar o direito divino dos reis, reeditando a cumplicidade entre o trono e o altar, poder temporal e poder espiritual.

Com o avanço do Iluminismo e a supremacia da razão e do saber sobre a fé, o catolicismo sofreu o abalo dos questionamentos promovidos pelo racionalismo, que esgotava a determinante Deus sobre a vida humana. O homem apropriou-se do seu próprio destino, tornando-se o dono de suas vontades, de seus saberes e criador de seus valores, num cenário em que se ampliavam as reflexões e os acirrados debates entre ateísmo, deísmo e teísmo.

1. Caminhos do catolicismo

O entendimento desta problemática, a inserção da igreja no cenário contemporâneo, pode ser elaborado partindo de uma compreensão oferecida pelo historiador Ivan Manoel, que afirma:

Poderosa e dominadora durante todo período feudal e mesmo adentrando o mundo moderno, a Igreja Católica se viu perigosamente ameaçada pelo mundo que se constituía após o Renascimento, após a Reforma Protestante, e em face da nova ciência que se constituía em bases experimentais e até mesmo pelas navegações marítimas (MANOEL, 2011, p. 7).

No livro *Os sinais do tempo*, Paolo Rossi elucida a possibilidade de como a própria existência de civilizações mais antigas do que a

¹ Doutoranda em História Social pela Universidade Estadual Paulista (UNESP); Professora e Coordenadora do Curso de História e de pós-graduação em História Cultural do Centro Universitário Claretiano.

civilização judaica, como a chinesa, a hindu, a japonesa e os povos pré-colombianos na América Central, abalou aqueles para quem a crença na antiguidade dessas civilizações significava uma tentativa de desacreditar as palavras bíblicas. Se o livro do *Gênesis* afirmava que Adão fora o primeiro homem, então não poderia existir nenhuma pessoa que fosse anterior aos judeus.

Nesse embate, até mesmo pensadores bem avançados, como Vico e Newton, se mostraram cautelosos, não tanto por medo da reação católica, mas porque eles mesmos não conseguiam se livrar das antigas formas de pensar, e não avançaram a perceber o simbolismo das metáforas dos textos bíblicos. Para eles, ler literalmente os textos bíblicos e crer na primogenitura de Adão era ainda o caminho mais verdadeiro e seguro. Se ao longo do século XVII e XVIII a Sé romana enfrentava diversas escaramuças com os pensadores e cientistas que buscavam novas repostas para velhos e novos problemas, no século XIX a situação da Igreja Católica de Romana no novo contexto pós Revolução Burguesa na França se tornará quase insustentável. (MANOEL, 2011, p. 3).

Os séculos XVIII e XIX, no contexto europeu foram hostis à Igreja Católica, segundo as compreensões e interpretações da Sé Romana, pois esta não havia ainda entrado em diálogo com as mudanças e as novas filosofias que influenciavam as formas sociais, políticas e culturais que se desenvolveram no período moderno. Entre as hostilidades apontadas estavam: o ciclo revolucionário burguês de 1830 a 1848, notadamente na Itália, França,

Áustria, Alemanha; o advento da Revolução Francesa, que concretizou no Ocidente a separação² entre a Igreja e o Estado, e sua acentuada ação anticlerical, e já na década de 1870, o processo de unificação italiana e a perda de territórios pertencentes à Igreja, todos sob a influência do principal antagonista do catolicismo, o liberalismo, constituindo-se estes processos nos marcos mais relevantes para a compreensão do fechamento da Igreja frente ao mundo moderno e ao liberalismo.

No que se refere à perseguição ao clero na França revolucionária, pode-se assinalar que esta aconteceu de forma sucedânea em diversos países além da França, como em Portugal com Salazar, na Espanha e no México. Já no Brasil a perseguição ao clero não aconteceu devido às negociações havidas entre Dom Macedo Costa, líder do episcopado brasileiro, e a liderança republicana, sobretudo, com Ruy Barbosa, que no final do século XIX escreveu no jornal *A Imprensa*:

Só a têmpera que o Evangelho deu à sociedade ocidental, com efeito, a poderá livrar de um espantoso eclipse moral nesta luta contra as forças hediondas da anarquia, transformadas em ideal de uma escola, onde o desprezo da vida humana responde logicamente à negação de Deus.

No que tange à Revolução Francesa e seu potencial de afrontamento às prerrogativas tradicionais da Igreja Católica na Europa, podemos compreendê-la a partir das considerações de Roberto Romano:

² O termo separação pode ser substituído pelo termo distinção, pois historicamente a Igreja só esteve realmente separada do Estado no Brasil nas Constituições de 1891 e 1937. Mesmo por que a Igreja ao se tornar distinta do Estado não necessariamente deixou de ser influente em algumas áreas.

A Revolução Francesa 'obra-prima da tática infernal segundo os Ultramontanos' foi também excomungada pela hierarquia eclesiástica, no seu ponto mais elevado. O papa Pio IX dizia, na abertura do Concílio Vaticano I: "Bem vedes Veneráveis Irmãos, bem vedes, com que impulso o antigo Adversário do Gênero Humano assaltou e assalta a casa de Deus, a que sua santidade convém. Sob sua influência, lavra esta funesta conjuração dos Ímpios, que, formidável pela sua união, poderosa pelas suas instituições, e ocultando sua malícia com a máscara da liberdade, não cessa de mover acérrima e perversíssima a hostilidade à Santa Igreja (ROMANO, 1997, p. 19).

Dessa forma, levando em consideração o contexto do século XIX, pode-se considerar que o Concílio Vaticano I (1869 - 1870), bem como o *Syllabus*³ foram reações da Igreja frente às transformações trazidas pela modernidade, iniciativas estas que haviam reduziram circunstancialmente o espaço da Igreja em searas as quais essa Instituição estava, por hábito do tempo, acostumada a ter domínio, como nos ordenamentos sociais, políticos e culturais. No entanto, com a modernidade e o liberalismo, tanto a sociedade como a política e a economia não mais aceitavam as determinações e preceitos ditados pela Igreja Católica.

A reação da Igreja frente à crescente supremacia do liberalismo e a nascente modernidade, como já expresso anteriormente, foi o fechamento ao mundo moderno e burguês, e qualquer derivação do liberalismo, para associação com

ideias socialistas e marxistas, a liberdade moderna, a laicização do Estado. A publicação do *Syllabus* em 1864, contendo 80 proposições de condenação ao mundo moderno foi o marco do processo condenatório. Na proposição condenatória número 42, lê-se: "Em conflito entre os dois poderes [civil e religioso], deve prevalecer o poder civil". E na proposição condenatória número 80 lê-se: "O Pontífice Romano pode e deve conciliar-se e transigir com o progresso, com o Liberalismo e com a Civilização Moderna". (PIO IX, 1947, p. 26).

De acordo com Hargraves,

Esse conceito errado que os poderes, espiritual e temporal, devem ser separados, é a pedra angular do edifício de corruptelas. Mais do que anti-evangélico, mais do que anti-cristão, é o regime do separatismo espiritual e dos poderes, epílogo fatal das confusões conceituais básicas do individualismo, que conduziram a sociedade humana à miséria atual em que ela definha, na mais franca estatolatria generalizada, quer se chame esta república imperialista, ditadura liberal, ditadura fascista ou ditadura proletária, bolchevismo ou anarquismo. (HARGRAVES, 1932, p. 348).

As condenações do *Syllabus* foram afiançadas pelo pronunciamento do dogma da infalibilidade papal, pela condenação do Racionalismo, do Materialismo e do Ateísmo feitos pelo papa Pio IX no Concílio Vaticano I. Mediante essas ações o papa expressou o posicionamento da Igreja Católica frente ao mundo moderno e colocou-se de forma intransigente contra este.

³ *Syllabus - Contendo os Principais Erros da Nossa Época, Notados nas Alocuções, Consistoriais, Encíclicas e Outras Letras Apostólicas do papa Pio IX.*

A situação ficou ainda mais grave com o advento da Unificação Italiana, que deu início à Questão Romana, na qual o Papa Pio IX declarou ser prisioneiro do Vaticano em 1871, por não aceitar perder os territórios que pertenciam à Igreja, durante o processo de unificação. Essa situação permaneceu até a década de 1920 e foi ajustada somente com o Tratado de Latrão, assinado em 1929, entre Pio XI e Benito Mussolini, chefe do governo italiano. Após a solução da Questão Romana, os sucessores de Pio IX ficaram submetidos à mesma sorte.

No campo de estudo da história do cristianismo, esse período que compreende o século XIX, marcado pelo romantismo de René Chateaubriand e a intransigência de Pio IX, foi denominado por historiadores dessa área como Ultramontano. Ivan Manoel ensina que Autocompreensão Ultramontana da Igreja deve ser precisada e afirma:

Ao longo do século XIX, consolidou-se um tipo de catolicismo que os historiadores denominam de Autocompreensão Ultramontana da Igreja. Um conjunto de posicionamentos e atitudes caracterizam essa autocompreensão: rejeição à ciência, filosofia e arte moderna; condenação do capitalismo e da ordem burguesa; condenação do princípios liberais-democráticos e anátema às doutrinas de esquerda. [...] é verdade que ao final desse período de predomínio, o posicionamento católico era muito mais "antimoderno", no que referia à moral e bons costumes, e anti-socialista do que anticientífico e anticapitalista propriamente dito (MANOEL, 1992, p. 229).

No que tange ao romantismo, René Chateaubriand, no prefácio à edição de 1828 da sua obra *o Gênio do Cristianismo* (1802) afirmava:

Ressurgia a França do caos revolucionário, quando o *Gênio do Cristianismo* apareceu; todos os elementos da sociedade estavam confusos: a mão que intentara ordená-los não conseguira ainda seu intento – despotismo e glória não tinha podido criar ordem. Foi pois, entre as ruínas de nossos templos que eu publiquei o *Gênio do Cristianismo*, chamando a esses templos as pompas do culto e os ministros dos altares. O *Gênio do Cristianismo* refletindo memória do nosso passado, nossos antigos costumes, da gloria dos monumentos de nossos reis, tinha o sabor da antiga monarquia: os franceses afizeram-se a ver com saudades o seu passado, preparou-se a estrada do futuro e reanimaram-se esperanças quase extintas (CHATEAUBRIAND, 1828, p.3).

Havia no romantismo o saudosismo do medievo como referencial para a aquele momento, como meio de reordenação da sociedade em conformidade com a doutrina católica, o que fica claro nas palavras de Rui Barbosa de Campos em Discurso feito em 1931, no Centro de Filosofia Dom Miguel Kruize, em São Paulo.

Urge, pois voltar às fontes puras dessa economia humana anti-capitalista, dessa economia que reconheça sua dependência de consumo, dessa economia que reconheça sua dependência em face da moral. E se quisermos aqui buscar as fontes de uma teorização mais perfeita da sociedade, tê-la-emos de beber na escolástica e no tomismo, revigorando-as nas águas novas das

caudais modernas. É preciso esquecer como reminiscência anacrônica, como produto do sectarismo do século passado, a concepção odiosa de que a Idade Média era época de obscurantismo. Voltemos, em grande parte, a essa vida equilibrada dos medievais, tenhamos o senso harmônico das realidades sociais como eles tinham e grande parte da miséria humana cessará... Volta a Idade Média, volta ao tomismo com suas feições renovadas de panotoísmo (sic), de corporativismo, de hierarquia das classes, eis o que propomos. (CAMPOS, 1932, p. 348).

Não por acaso, alguns historiadores do século XX afirmavam que as doutrinas totalitárias que se expandiram nesse século, buscaram seu apoio, em parte, em teóricos católicos do século XIX, dentre eles Donoso-Cortés. O posicionamento donosiano se caracterizava por ser hierárquico e autoritário. Em correspondência trocada com Montalembert, consegue-se compreender um pouco de seu posicionamento. A passagem a seguir faz parte da carta que Montalembert enviou a Donoso-Cortés, em 04 de junho de 1849, na qual a temática discutida era a "sociedade ideal", "Época señalaremos como laen que haya existido civilizaci3ns, o sea, la sociedad cat3lica por excel3ncia. Para mi es indudable que esta 3poca fue la Edad Media, e nel per3odo desde lo siglo VII, hasta el XIV". Como resposta à Montalembert, Donoso-Cortés afirmou: "El siglo de oro de la civilizaci3n cat3lica, ES decir, El siglo en que La raz3n y lavoluntad del hombre se conformaron com el elemento cat3lico, fue, sin duda ninguna, el siglo XIV" (In SOFFIATTI, 2012, p. 26)

A propósito, deve-se ter em conta que para Donoso-Cortés, as ideias liberais deveriam ser excluídas da vida política e social; e as revoluções originárias dessas ideias deveriam ser combatidas com ideias contrárias às das próprias revoluções; por isso, ele defendeu a tese totalitária para os governos e sustentou uma teoria providencialista e conservadora para a história.

Afirma Ivan Manoel que:

Em janeiro de 1849, na seqüência dos acontecimentos do movimento revolucionário de 1848, Donoso Cortés proclamou, em longo discurso de Congresso Espanhol "que la dictadura em ciertas circunstancias como las presentes, es um gobierno bueno, es um gobierno provechoso, como cualquier outro gobierno" (MANOEL, 1992, p. 232).

Não só os teóricos católicos, mas a própria a Igreja católica, durante o século XIX, tendia muito mais a um governo absolutista e centralizado do que a um governo igualitário ou mesmo democrático. No entanto, as mudanças propostas pela modernidade, em conjunto com as doutrinas que faziam parte do período, fizeram com que esse tipo de governo, caro à Igreja, ficasse cada vez mais distante. Além disso, a liberdade, filha de Revolução, fora duramente condenada pela Igreja Católica naquele período, por ser a promotora da vontade popular e por estar na essência do liberalismo, conforme pode ser verificado na passagem abaixo, na qual segue parte a condenação de Leão XIII (1878-1903) à liberdade e ao Liberalismo

princípios modernos da liberdade desenfreada”, os “direito novos” ou Liberalismo, que criou o Estado do povo, governado sem Deus, sem as regras e normas deste e, principalmente, sem ordem: “Daí decorrem necessariamente a liberdade de consciência, a liberdade absoluta de adorar ou não a Deus, a licença sem limites não só de pensar, mas também de publicar os próprios pensamentos” (*apud.* MANOEL, 2004).

Já tivemos oportunidade de demonstrar que um dos pontos da modernidade duramente criticado por Leão XIII na Encíclica *Immortale Dei* e que também foi condenado por seus sucessores foi a liberdade do Liberalismo, pois, segundo ele, a sociedade estava conturbada devido ao liberalismo que, para Leão XIII, promoveu o afastamento dos homens de Deus e, para que houvesse uma possível reorganização, o pontífice sugeriu que fossem seguidas suas determinações e ensinamentos, sobretudo no que tangia ao liberalismo (SOFFIATTI, 2012).

A propósito, no cenário brasileiro, argumentando acerca da livre vontade humana que possui como uma de suas conseqüências a democracia, Luis Isaga em 1930 escreveu a seguinte passagem acerca da democracia-liberal:

A concepção ateia da sociedade, sua dependência, apenas da livre vontade humana, a lei confundida com a vontade, sem freio moral, donde brotou toda essa fauna de instituições modernas, como sufrágio universal, igualitário, a sociedade conjunto inorgânico de átomos, o parlamentarismo e que tais, ameaçando destruir o princípio puro

daquela democracia sã do Direito Natural. (ISAGA, 1932, p. 347).

2. O catolicismo e a contemporaneidade

As mudanças nesse cenário de intransigência ao mundo moderno aconteceram no século XX. Somente após a segunda década desse século, quando assumiu o pontificado o papa Pio XI (1922 -1939), é que começaram a haver mudanças em relação à admissão do mundo moderno. É relevante reafirmar que até esse momento a intransigência e o reacionarismo haviam dominado as relações entre a Igreja (pontífices) e a sociedade civil, uma vez que perante tantos assombros e ameaças, a Igreja, em meados do século XX, viu-se obrigada a mudar sua postura diante do mundo que se formava, que não aceitava mais condenações e repreensões, mesmo porque, se estas continuassem a ser feitas, não seriam ouvidas. Era tempo de buscar outros meios de viver e de conviver com o mundo moderno e liberal, como já discutimos em outro momento (SOFFIATTI, 2012).

Pio XI, considerava que o grande mal da modernidade era o liberalismo por promover a laicização da sociedade, afastar o homem e as nações dos verdadeiros valores, no entanto, foi em seu pontificado que se iniciaram as alterações. Essas mudanças se caracterizaram principalmente por uma política de diálogo com o mundo moderno. As ações de Pio XI se pautaram em políticas internacionais de acordos e concordatas entre a Igreja e os Estados, na busca de garantir direitos

aos católicos e aumentar a participação da Igreja na vida social. Para isso introduziu a catequese nas escolas, incentivou a Ação Católica e a conseqüente participação dos leigos na Igreja, também ampliou as festividades religiosas.

O início da Ação Católica, de forma jurídica e efetiva expressividade social, deu-se no pontificado de Pio XI, que confiou aos católicos o serviço de trabalhar junto a sociedade para recristianizá-la, bem como reafirmou sua importância.

É o mesmo fim a que tende o *bom combate* "pelo altar e pelo lar", a luta que é preciso sustentar em todas as frentes a favor dos direitos que a sociedade religiosa e doméstica, a Igreja e a família, receberam de Deus e da natureza para a educação dos filhos. A este apostolado se refere enfim todo o conjunto de organizações, de programas e de obras que constituem a "Ação Católica", que nos é particularmente querida (PIO XI, 2004, p. 37).

Entre os documentos de Pio XI referentes à Ação Católica, podem ser esclarecedoras a Carta Apostólica ao Cardeal Bertram, Arcebispo Apostólico de Breslaw (1928), a Carta ao Primaz da Espanha (1929), a Carta Apostólica ao Arcebispo de Malines (1929) e a Carta Apóstola ao Episcopado Mexicano (1937). No Brasil ficou a cargo do Cardeal Leme, que a partir de década de 1930 teve a preocupação de formar leigos para o trabalho na Ação Católica e contou com a colaboração do líder católico, professor e crítico literário, Alceu Amoroso Lima.

A mesma política de diálogo com o mundo moderno teve seu sucessor, Eugênio Pacelli, papa Pio XII (1939-1958). É importante ressaltar que seu governo pontifício teve início juntamente com a Segunda Guerra Mundial. No entanto, antes de ser papa, Pacelli já fazia parte do governo da Cúria Romana como Secretário de Estado de Pio XI e conduziu grande parte da política concordatária do pontificado de seu antecessor.

O Papa Pio XII fez uma série de condenações ao egoísmo e ao desrespeito de umas nações para com as outras, bem como entre os homens e fez uma série de proposições e indicativas para a paz. As condenações se seguiam ao longo do conflito e suas análises foram de encontro ao liberalismo. Pio XII condenou os governos de extrema esquerda e condenou os abusos dos governos de extrema direita, como já havia feito seu antecessor. Entretanto, procurou por meio do diálogo e das proposições criar uma nova ordem social, fundada na paz, no respeito mútuo e nos valores cristãos.

Para ele, na vida social, tanto em sua origem como em seu fim, deveriam prevalecer a valorização e a conservação da pessoa humana. Cada indivíduo e toda a humanidade deveriam seguir os verdadeiros valores de sua crença e cultura. Qualquer doutrina ou construção social que afastasse o homem de sua crença e dos verdadeiros valores, ou mesmo que desconsiderasse a coletividade – valorizando apenas o individual – estaria renegando a

vinculação com uma ordem suprema; seria, em si, falsa, pois não construiria bases sólidas para o caminhar da humanidade, conforme se infere abaixo:

Desconhecendo o respeito devido à pessoa e à vida que lhe é própria, não lhe concede nenhum posto nas suas ordenações, na atividade legislativa e executiva, longe de servir a sociedade, prejudica-a; longe de promover e animar o pensamento social e tornar realidade as suas expectativas e esperanças, rouba-lhe todo o valor intrínseco, servindo-se dele como de frase utilitária, a qual, em classes sempre numerosas, encontra resoluta e franca repulsa (PIO XII, 1951, p. 8).

Para Pio XII da guerra se estabelece sobre o poder e a força; a ideia de força sufocou e perverteu as normas do direito. Dessa forma, as nações encontravam-se cada vez mais tomadas pelo conflito, pela desesperança e desrespeito, sendo quase impossível haver um entendimento entre os beligerantes, cujos fins e programas de guerra pareciam estabelecer um antagonismo irreconciliável. O papa condenou o afastamento dos homens em relação a Deus e à fé, em contraposição à valorização excessiva do material, que fez surgir uma nova religião sem alma e almas sem religião. Nesse sentido, ele afirmou:

[...] uma anemia religiosa, semelhante a contágio que alastra, feriu assim muitos povos da Europa e do mundo e produziu nas almas um tal vácuo moral que nenhum simulacro de religião, nem mitologia nacional ou internacional o poderá encher (PIO XII, 1951, p. 7).

É importante ressaltar a crítica que o pontífice fez aos governos, em que os mitos (nacionais ou internacionais) eram considerados “deuses”, provedores da salvação, como foi o que aconteceu com a Alemanha, quando se deixou “encantar” por Hitler, visto e aclamado como salvador; na Itália, com Mussolini; na Espanha, com Franco etc.

E, rumo à admissão do liberalismo é relevante ressaltar que na Radiomensagem de 1944, Pio XII afirmou a Democracia como a mais justa forma de governo para a sociedade civil, mesmo sendo a democracia um dos frutos do liberalismo, sistema longamente condenado pela Igreja católica, como dissemos. De acordo com Pio XII, a democracia poderia ser o mais justo regime de governo que entre os homens, no entanto aqueles que nela vivessem deveriam ter plena consciência do poder emanado em suas mãos.

Para Pio XII, um cidadão e um Estado, para estarem aptos a viver em um regime democrático, deveriam, em primeiro lugar, respeitar a opinião de cada indivíduo, os quais não seriam obrigados a obedecer ou mesmo não seriam julgados sem terem sido ouvidos antes. Em uma sociedade na qual o respeito à opinião de seus cidadãos fosse instituído, apresentar-se-ia de modo mais adequado o estabelecimento do bem-comum. Para a efetiva democracia, de acordo com Pio XII, o Estado deveria ser composto pelo povo e não pela massa. E definindo-os, os diferencia:

assim, fazia-se necessário a participação do povo, sendo este reconhecido, na sociedade democrática, por “viver da plenitude da vida dos homens que o compõem, cada um dos quais – no próprio lugar e do próprio modo – é uma pessoa consciente das próprias responsabilidades e das próprias convicções” (PIO XII, 1951, p. 7), diferentemente da massa que “espera uma influência externa, brinquedo fácil nas mãos de quem quer que jogue com seus instintos ou impressões, pronta a seguir, vez por vez, hoje esta, amanhã aquela brincadeira” (PIO XII, 1951, p. 7). Em outras palavras, o povo deveria viver e mover-se por vida própria, ao contrário da massa que era, em si, inerte, que não possuía vida própria, que se deixava conduzir por agentes externos, como referido em outro estudo. (SOFFIATTI, 2012)

De acordo com Pio XII,

Num povo digno de tal nome, o cidadão sente em si mesmo a consciência da sua personalidade dos seus deveres e dos seus direitos, da própria liberdade conjugada com o respeito da dignidade e liberdade alheia. Num povo digno de tal nome, todas as desigualdades, não arbitrarias mas derivadas da mesma natureza das coisas, desigualdade de cultura, poses, posição social (sem prejuízo, bem entendido, da justiça e da caridade) não são de modo algum obstáculos à existência e ao predomínio de um autêntico espírito de comunidade e fraternidade. Pelo contrário, longe de lesar de algum modo a igualdade civil, lhe conferem o seu legítimo significado: isto é, que defronte ao Estado cada qual tem o direito de viver honradamente a própria vida pessoal, no lugar e nas condições em que os desígnios e

disposições de Divina Providência o tiver colocado.

Em contraste com este quadro do ideal democrático de liberdade e igualdade num povo governado por mãos honestas e providentes, que espetáculo oferece um Estado democrático entregue ao capricho da massa! A liberdade, enquanto dever moral da pessoa, se transforma numa pretensão tirânica de dar desaforo livre aos impulsos e apetites humanos, em detrimento dos outros. A igualdade degenera em nivelamento mecânico, numa uniformidade monocromática: sentimento de verdadeira honra, atividade pessoal, respeito da tradição, dignidade, numa palavra, tudo o que dá à vida o seu valor, pouco a pouco define e desaparece. E sobrevivem apenas: de uma parte, as vítimas iludidas pela fascinação aparente de democracia, ingenuamente confundida com o genuíno espírito democrático e com a liberdade e igualdade; e doutra parte, os aproveitadores mais ou menos numerosos, que souberam, por meio da força do dinheiro ou da organização, assegurar para si sobre os outros uma condição privilegiada e o mesmo poder (PIO XII, 1951, p. 8).

Os governantes das democracias também possuem qualidades próprias. Um Estado democrático, monárquico ou republicano deve estar investido de poder de mando, possuir uma autoridade verdadeira e efetiva para, dessa forma, assegurar a ordem suprema dos seres e dos fins. O Estado, a pessoa e o poder público estariam ligados e conexos, cada qual com seus direitos, fazendo com que um não existisse sem o outro e dariam condições para aqueles a quem foram confiados o poder de cumprir com as suas obrigações de ordem legislativa, judiciária ou executiva.

O sentimento profundo dos princípios de uma ordem política e social são e conforme as normas do direito e da justiça, é de particular importância naqueles que, em qualquer forma de regime democrático, têm como representante do povo, total ou parcialmente, o poder legislativo. E, pois que o centro de gravidade de uma democracia normalmente constituída reside naquela representação popular donde as correntes políticas se irradiam para todos os campos da vida pública (tanto para o bem quanto para o mal), a questão da elevação da moral, da idoneidade prática, de capacidade intelectual dos deputados ao parlamento, é para todos os povos de regime democrático uma questão de vida ou de morte, de prosperidade ou decadência, de saneamento ou perpétuo mal-estar (PIO XII, 1951, p. 10).

Dessa forma, de acordo com o novo posicionamento de Igreja Católica frente à verdadeira e sã democracia, o poder civil deveria se assentar na vontade no povo e não nos ditames das massas, bem como ser alicerçada pela conduta reta dos

representantes dos povos que diferentemente dos representantes da massa, não promovem manipulações.

Considerações finais

Para concluir, podemos considerar que, se a Igreja havia perdido seu espaço hegemônico na política e na economia ao longo dos séculos XVIII e XIX, passava então, no século XX, a buscá-lo na condução moral da sociedade, na orientação de seus valores e condutas morais. Considerando as palavras de Jacques Maritain: “a tragédia das democracias modernas está no fato de ainda não terem conseguido realizar a democracia”. Com isso, concluímos que, mesmo no caso da aceitação da democracia como o mais justo regime sistema de governo, a condução que a Igreja Católica propunha para a sociedade era a condução moral, pela tutela, era a busca da moralidade – católica – pela ação.

Referências:

- BARBOSA, Rui. *Jornal a Imprensa*, 14 de abril de 1889, p.3.
- CAMPOS, Rui Barbosa de. Discurso. *A ordem*. 19 de agosto de 1932. P. 149.
- CHATEAUBRIAND, René. *O Gênio do Cristianismo*. São Paulo: Das Américas, 1957.
- HARGRAVES, H. Separatismo espiritual. *A ordem*. 19 de agosto de 1932. P. 146.
- ISAGA, Luís. Ideias políticas de São Roberto Belarmino. Apud: HARGRAVES, H. Separatismo espiritual. *A ordem*. 19 de agosto de 1932. P. 101.
- MANOEL, Ivan. A. *O Pêndulo da História: Tempo e Eternidade no Pensamento Católico (1800–1960)*. Maringá: Eduem, 2004.
- _____. Donoso-Cortês e a antidemocracia católica no século XIX. *Revista*

História. São Paulo, v. 11, p. 229-241, 1992.

MARITAIN, Jacques. *Cristianismo e democracia*. Rio de Janeiro: Agir, 1957.

PIO IX, Papa. Syllabus. *Documentos Pontifícios*, 1947, p. 26.

PIO XI, Papa. Encíclica Ubi arcano. *Documentos Pontifícios*. São Paulo: Paulus, 2004.

PIO XII, Papa. *Radiomensagem do Natal de 1941*: bases da ordem nova. Petrópolis: Vozes, 1951 C (Documentos Pontifícios, 66).

PIO XII, Papa. *Radiomensagem do Natal de 1942*: a paz na vida social. Petrópolis: Vozes, 1951 D (Documentos Pontifícios, 67).

ROMANO, Roberto. *Conservadorismo romântico*. Campinas: Unicamp, 1997.

ROSSI, Paolo. *Os sinais dos tempos*. São Paulo: Cia das Letras: 1992.

SOFFIATTI, Elza Silva Cardoso. *Igreja católica, Política e Pio XII*. O Estado Democrático. Jundiaí: Paco, 2012.

HISTÓRIA AMBIENTAL, HISTÓRIA DA CIÊNCIA E HISTÓRIA DA MEDICINA: TRÊS OLHARES SOBRE OS ESCRITOS DE MANUEL ARRUDA DA CÂMARA SOBRE OS SABERES INDÍGENAS

José Otávio Aguiar¹
Raíssa Barbosa da Costa²

Resumo

Este trabalho busca refletir e debater sobre a história de intelectuais reformistas ilustrados dos séculos XVIII e XIX, contemplando, para além das trajetórias pessoais, as perspectivas intelectuais ligadas aos espaços institucionais e suas relações diretas com as políticas econômicas portuguesas, estas vistas então como responsáveis diretas pelas pesquisas científicas realizadas no Brasil dos séculos em apreço. Dentre estes viajantes destacamos Manuel Arruda da Câmara que prospectou no Brasil com objetivos bem definidos pelos seus patrocinadores associados à Coroa Portuguesa, representada, principalmente, pela figura de Dom Rodrigo de Souza Coutinho, buscando pesquisar formas de melhor aproveitar os recursos naturais brasileiros. Neste sentido articula-se a temática dos intelectuais em sua relação direta com a dimensão política de sua vida social.

Palavras-chave: Reformismo Ilustrado; Viajantes; Ciência; Poder.

Abstract

This work seeks to reflect and discuss the history of illustrated reformist intellectuals of the 18th and 19th centuries, looking further personal trajectories, the intellectual perspectives relating to institutional spaces and its direct relations with the Portuguese

economic policies, these views so as responsible for scientific researches carried out in direct Brazil centuries before us. Among these travelers featuring Manuel Arruda da Câmara that came to Brazil with well-defined aims by its sponsors, the Portuguese Crown, represented mainly by the figure of Don Rodrigo de Souza Coutinho, seeking ways to better leverage research natural resources. In this sense articulating the thematic of intellectuals in its direct relation with the political dimension of social life.

Key-word: Reformism Illustrated; Travellers; Science; Power.

Da descrição à compreensão: conhecimentos sobre o Brasil

As verdes matas que compunham a paisagem tropical do litoral brasileiro, nos tempos em que ainda a cultura da cana-de-açúcar não desmatara as florestas litorâneas e os brejos de solo Massapê, deslumbravam e amedrontavam os olhos dos observadores enviados pelo Império Ultramarino Português. A paisagem era algo bastante diferente do que hoje se encontra em nossas praias mais conhecidas. Cajueiros, palmeiras nativas, árvores de Pau Brasil, ocupavam o espaço hoje disputado entre coqueiros asiáticos e outras espécies domesticadas e aclimatadas. Uma natureza que ora lembrava o paraíso terrestre ora um inferno de desconhecidos e inusitados perigos era, em simultaneidade, um grande manancial de recursos naturais a serem explorados. Longe de se afigurarem como virgens espaços intocados, como por muito tempo ingenuamente se propalou, essas paisagens compunham a escultura humanizada de milênios de

¹ Possui graduação em História pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (1999), Doutorado em História e Culturas Políticas pela Universidade Federal de Minas Gerais (2003) e Pós-Doutorado em História, Relações de Poder, Sociedade e Ambiente pela Universidade Federal de Pernambuco (2010). Atualmente é Professor Retido (adjunto IV) da Universidade Federal de Campina Grande/PB, lecionando na Graduação, bem como nos Programas de Pós-Graduação em História (Mestrado) e em Recursos Naturais (Mestrado e Doutorado Interdisciplinares).

² Graduada em História pela Universidade Federal de Campina Grande, aluna regular do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Campina Grande, bolsista REUNI do componente curricular História do Brasil II.

colonização, na escrita sem letras de uma história de sobreposições disputadas de grupos humanos e etnias, biológica e culturalmente muito variegadas, reunidas pelos colonizadores europeus sob uma expressão generalista: os índios. Estas imagens assolaram de inspiração os europeus recém-chegados que as reproduziram em cartas e os outros escritos, descrevendo-a com o impacto de uma natureza exuberante e exótica. Aos que ficaram no Velho Mundo restavam as palavras dos cronistas, encarregados de relatar sobre as riquezas da nova terra, enriquecendo o imaginário europeu e transmitindo o conhecimento das riquezas descobertas.

A nova terra apresentava uma variedade vegetal e mineral e uma fauna que impressionavam os recém-chegados, eles não poderiam omitir tantas novidades, devendo apresentá-las às redes de intelectuais engajados no projeto reformista ilustrado da Coroa Lusitana através de seus escritos, nanquins e aquarelas. Assim iniciou-se uma grande empreitada que entrelaçava ciência e arte. Era preciso procurar pelos nomes das plantas e animais, a nomenclatura dada pelos nativos, estes também descritos em suas particularidades e pelo choque cultural causado nesta primeira "zona de contato"³. Buscando classificar os seres confrontados, significá-los nos escaninhos de um universo taxonômico, era preciso conhecer a utilidade dos mesmos, saber quais poderiam ser consumidos, quais eram venenosos. Mas o que significaria para um homem do século XVI, ou seja, um homem

renascentista descrever os seres vivos? Prestes (2000) destaca dois aspectos que devem ser considerados, o primeiro ponto é o acréscimo de novos seres vivos que estas descobertas realizaram às enciclopédias e herbários de plantas que haviam sido herdados dos antigos, em seguida compreender a tentativa de tornar o exótico em algo familiar a partir do uso analógico e associativo da categoria de similitudes das formas dos seres recém descobertos a outros já conhecidos pelos europeus, tornando o novo conhecimento inteligível até para quem não participou ativamente da pesquisa de campo.

Podemos inferir desta forma que a história escrita da paisagem brasileira, uma história de representações europeias do mundo não europeu, inicia-se com a chegada dos primeiros olhos do Velho Mundo. Espécies como a Cana de açúcar, domesticadas com sucesso extraordinários nos litorais de São Paulo, Pernambuco, Alagoas e Paraíba transformaram radicalmente a paisagem das regiões em que foram introduzidas. A demanda comercial pelo açúcar enriqueceria uma elite escravista, engendrando, em simultaneidade, uma rede de elementos culturais interligados que passava pela alimentação, pelas relações sociais e pelas formas de construção da paisagem e apropriação dos recursos naturais. Foi o que percebeu Gilberto Freyre ao afirmar:

O canalial hoje tão nosso, tão da paisagem desta sub-região do Nordeste que um tanto ironicamente se chama "zona da mata", entrou aqui como um conquistador e terra

³ Utilizamos aqui a ideia de *zona de contato* proposta por Mary Louise Pratt (2006), para percebermos o embate cultural, intelectual, étnico, biológico, enfim, das diferenças expostas aos olhos nos momentos de encontro do "eu" com o "outro", "representando os espaços sociais onde as culturas díspares se encontram e se chocam, se entrelaçando, muitas vezes de formas assimétricas" (p. 27).

inimiga: matando árvores, secando o mato, afugentando os animais e até os índios, querendo para si toda a força da terra (FREYRE, 1982, p.73).

Durante boa parte do período colonial plantas como a cana-de-açúcar, animais como o boi e o cavalo, foram absorvidos pelas terras brasileiras, parecendo para nós hoje muito naturalizados, como verdadeiros seres originários da fauna e da flora da região. Apenas no século XVIII e XIX vemos a presença de viajantes na procura do conhecer o que era nativo do Brasil sob um olhar orientado pelo que então se entendia como sendo um olhar metodológico e científico. Sob a ótica dos saberes qualificados das academias de ciência europeias, era necessário adquirir "o conhecimento indígena que os primeiros invasores haviam desdenhosamente ignorado, a um custo considerável, recriado e, por último superado" (DEAN, 1996, p. 134). Finalmente o Brasil seria descoberto pela ciência já que as "milhares de espécies da floresta permaneciam sem nome até para os indígenas; milhares de espécies cujas propriedades ainda eram desconhecidas" (DEAN, 1996, p. 134) passariam a ser catalogadas e isso engendraria práticas discursivas e não discursivas, na tentativa de organizar o hiato entre as palavras e as coisas, na tentativa hercúlea de a tudo taxonomizar. Escrevendo nos anos de 1990, Warren Dean foi pioneiro na percepção desses aspectos botânicos, agrônômicos e zoológicos das tentativas de colonização científica da variedade biológica do Brasil, em uma perspectiva de História Ambiental. Levando a cabo a ambiciosa tarefa de

escrever um relato sumário de 500 anos de colonização europeia da Mata Atlântica, ele observava:

Quase trezentos anos se passaram desde que os primeiros europeus colocaram os olhos na Mata Atlântica. [...] O conhecimento indígena que os primeiros invasores haviam desdenhosamente ignorado seria, a custo considerável recriado e, por último, superado. A Mata Atlântica ia, enfim, ser objeto de curiosidade (DEAN, 1996, p. 134).

Por outro lado, não houve um total desdenho do conhecimento indígena, pelos colonos brancos europeus, principalmente sobre as plantas de valor medicinal. Mais vulneráveis à infecção por doenças tropicais, os recém-chegados, assustados com as novas doenças, com frequência, não tinham outra saída além de aceitar os tratamentos com ervas de conhecimento dos índios. Este possuíam diversos "medicamentos" para males como sífilis, diarreias e cólicas, mas também tinham conhecimento de contraceptivos naturais. A partir desses saberes indígenas, algumas plantas passaram a ser extremamente procuradas para comercialização, a exemplo da salsaparrilha que serviria de remédio para a sífilis e a Poaia ou Ipecacuanha, que, ingerida triturada em infusão fria, servia ao tratamento de doenças respiratórias.

Muitos saberes estratégicos dos índios a respeito da utilização de plantas e ervas, bem como de substâncias animais consideradas curativas, chegaram aos nossos dias como "conhecimento ancestral", na tradição de raizeiros e curandeiros muito comuns em nossas feiras

urbanas e na economia cultural de ambientes rurais, marcados pela transmissão em caráter de longa duração, saberes estes naturalmente amalgamados aos seus congêneres africanos e europeus de transmissão popular. Outros mais, infelizmente, se perderam de forma indelével, seja em razão dos diversos etnocídios ou das numerosas extinções de espécies variadas que faziam parte do repertório curativo e utilitário do passado multicultural da América Portuguesa. Durante o século XIX, essas ervas e árvores serviram aos boticários, a exemplo de Antônio Ribeiro de Paiva (DEAN, 1996), que as utilizavam na fabricação de medicamentos comercializáveis, e, certamente, não obstante a possibilidade de existência de placebos, dotados, em sua maior parte, de certa margem de eficácia prática, o que garantia a continuidade de sua utilização. Warren Dean (1996) fala de uma série de plantas medicinais "autênticas" encontradas no Rio de Janeiro, naquele período, contudo atentando para as errôneas nomenclaturas e classificações dadas as mesmas. A observação de nosso primeiro historiador ambiental apontava para a diversidade das nomenclaturas regionais em confronto com os ainda insipientes e não difundidos métodos de classificação europeia para com as espécies americanas. Com frequência, confundia-se plantas anteriormente classificadas com base na simples leitura analógica dos desenhos e descrições feitos em campo, passíveis, naturalmente, de imprecisão. Outras espécies, morfologicamente muito

semelhantes, eram tomadas por outras de sua família.

O saber como poder: a ciência do século XVIII

Os chamados relatos de viagem também sofreram grandes modificações no decorrer desses séculos de colonização. De escritas livres de cartas e crônicas nos primeiros séculos de colonização, transitou-se ao século XVIII, quando Europa vivencia o "boom" científico, e a emergência de Academias de Ciência e o aumento de homens formados nos ditames da chamada História Natural⁴.

Século XVIII, mais precisamente o ano de 1735, os europeus presenciam o lançamento de uma obra que iria exercer presença no campo da História Natural europeia, o sueco Carl Linné publica o *Systema Naturae* (O Sistema da Natureza). Nele, desenvolvia um sistema taxonômico, que definia cada espécie como uma unidade de classificação designada de acordo com suas características e sua origem, reunindo aquelas que apresentassem certas semelhanças e regularidades em gêneros. A soma do nome específico ao nome genérico, ambos grafados em latim, língua que ainda era internacionalmente conhecida nos meios literários dos séculos XVIII e XIX, conferia, assim, a cada espécie, uma designação singular e única⁵.

No mesmo ano outro acontecimento iria instigar o mundo científico. Foi lançada a primeira expedição científica internacional da Europa que ansiava por determinar a forma exata da Terra. Estava-se inaugurando um novo momento na

⁴ Esse é um termo genérico utilizado para o que é hoje geralmente visto como um conjunto variado de disciplinas científicas distintas. A maior parte das definições incluem o estudo das coisas vivas (ex: biologia, incluindo botânica e zoologia), enquanto que outras definições estendem o conceito até incluir a paleontologia, a ecologia ou a bioquímica, bem como partes da geologia e da física e até mesmo da meteorologia. Nos séculos XVIII e XIX, os profissionais especializados em História Natural, os chamados naturalistas, utilizavam o termo para se referir aos estudos de natureza científica e se contrapor à história eclesiástica e apaixonada, sem fundamentação empírica, como é o caso dos estudos do cientista viajante Manuel Arruda da Câmara cujos esforços seguem essa perspectiva empirista. Para maior aprofundamento da questão ver um interessante artigo que discute as observações e teses do naturalista no contexto das diversas doutrinas químicas e fisiológicas do final do século XVIII. O trabalho objetiva repensar especificamente o debate travado entre as diversas teorias que serviram de pano de fundo das relações entre a Química e a Fisiologia da época. Cf. ALMEIDA, Argus Vasconcelos de; MAGALHÃES, Francisco de Oliveira. As "disquisitiones" do naturalista arruda da câmara (1752-1811) e as relações entre a química e a fisiologia no final do século das luzes. In: *Revista Química Nova*. 20 (4), 1997. p. 445-451

história das ciências e ainda mais nas formas de conquista, desde então o interesse e a notoriedade da História Natural apenas cresceu.

Os relatos ou relatórios de viagem se formularam na busca de postular o inventário minucioso e exaustivo dos seres vivos como um procedimento padrão a ser seguido, descrição bem diferente da realizada durante o Renascimento, frequentemente de acordo com o sistema setecentista de Carl Linné, já mencionado, diversificando-se da *Mathesis Universalis* cartesiana e seus padrões de generalidade abstrata, a Ciência Natural se alçava ao estatuto de saber qualificado, graças ao seu pseudo caráter de percepção direta e objetiva, mais particularmente em suas especulações botânicas, para as quais, um olhar percuciente e desenhista se direcionava em caráter de quase exclusividade. Conforme observou Michel Foucault (2002), foi graças a esse seu ar de observação direta, de representação estruturada, de pseudo-objetividade no trânsito que se faz entre as palavras e as coisas que a botânica e seus saberes de representação ganhavam destaque⁶. Conforme observou certa vez Vincenzo Ferrone:

para compreender a caracterização setecentista do homem de ciência, impõe-se antes de mais o conhecimento do facto de aquela figura ter atrás de si, pelo menos dois séculos da chamada revolução científica. Tinha também os esforços de professores universitários, clérigos, médicos, filósofos, matemáticos, astrólogos, artistas, arquitectos e engenheiros no sentido de dar vida a um novo saber e á figura inédita do intelectual decidido a investigar os fenômenos naturais através de

métodos empíricos, medições, e verificações experimentais, através de uma linguagem e de objectivos diferentes dos de disciplinas tradicionais como a filosofia, a teologia, o direito ou a literatura (FERRONE, 1997. p. 157).

Havia ainda, recentemente acoplada ao escopo desses saberes científicos então em voga, uma nascente medicina moderna, que subdiferenciava cirurgiões e fisistas, que procurava nos jardins botânicos suas maiores armas contra as tradicionais moléstias que, desde a antiguidade, povoavam os relatórios dos historiadores da natureza. Esta ciência que se desejava deveria ser, em acepção mais ampla, a condição de viabilidade dos projetos de prosperidade agrícola anelados pelos fisiocratas do século anterior. Desenvolvia-se uma neofisiocracia para a qual a botânica e o embrião do que seria a moderna agronomia, cria-se, tinham a missão de contribuir.

Iniciavam-se as viagens de prospecção, em busca de conhecimento dos demais continentes. As expedições às terras do além-mar tinham interesses claros, a exuberante natureza do Novo Mundo que encantava a Europa desde os primeiros relatos dos cronistas do século XVI, agora poderia ser estudada, de acordo com as novas teorias científicas, para além de satisfazer os curiosos o estudo pretendia encontrar maneiras de melhor explorar as riquezas naturais da colônia. Muitas destas iniciativas foram desenvolvidas de forma fragmentária e sem continuidade, ao sabor da mudança

⁵ Esta classificação, que continua sendo a base da nomenclatura das plantas, foi mais tarde substituída, em parte, pela de Jussieu, proposta pelo botânico francês Antoine Laurent de Jussieu, em sua obra "*Genera Plantarum, secundum ordines naturales disposita juxta methodum in Horto Regio Parisiensi exaratam, anno 1774. MS. notes*", publicada em Paris, no ano de 1789.

⁶ Cf: FOUCAULT, Michel. As palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. 174-175.

das políticas ocasionais de fomento, caracterizadas no âmbito do misto de incentivo ao desenvolvimento técnico e combate às reformas políticas que configurou o que hoje chamamos de Reformismo Ilustrado, esta “descontinuidade administrativa” brasileira foi umas das dificuldades para a implantação de instituições científicas, contudo os projetos estruturais na Europa continuaram e mesmo após a queda de Pombal, 1779, Lisboa foi presenteada com a fundação da Academia Real de Ciências, esta por sua vez estimulou ainda mais as viagens filosóficas com objetivos de observação e coleta de dados, com a produção de relatórios pelos viajantes.

Enquanto o Brasil esteve nas mãos da política portuguesa, a ciência não pode ser desenvolvida na região, não só pelo que chamamos de “descontinuidade administrativa”, mas também por medidas como a proibição de quaisquer instituição de ensino superior na colônia além dos seminários. Os jovens que desejassem instrução tinham que se deslocaram até Portugal, “e lá, frequentemente, eram instados a servir ao império” (DEAN, 1996, p. 136), este era o principal patrocinador das pesquisas na América Portuguesa, instigado pela decadência das minas, via-se necessário encontrar fontes alternativas de receita para a economia imperial.

As ciências naturais lusitanas apesar de estarem na periferia das conquistas do Iluminismo no decorrer do século em questão, conseguiu, a seu passo, acompanhar este com o movimento que chamamos de Reformismo Ilustrado,

caracteristicamente português, que possui como um dos principais nomes o Marques de Pombal, responsável pela indicação de Domênico Vandelli à Universidade de Coimbra e, portanto, responsável por toda a reforma que este realizou nesta universidade, formando os primeiros cientistas naturais, já na segunda metade dos setecentos, contudo, estes intelectuais ao retornarem ao Brasil, estavam por sua vez proibidos de repassarem seu conhecimento para outras gerações de intelectuais, tarefa dificultada também pela ausência de bibliotecas e a proibição de gráficas na colônia.

O território brasileiro, portanto, mesmo diante dos olhares científicos permaneceram uma incógnita para a Europa até a segunda década do século XIX. Os relatórios de viagem eram primeiramente enviados as Academias de Ciência, em Portugal, para então ter as informações publicadas, ou como na maioria dos casos, escondida, como segredo de Estado. Destarte percebemos como as ciências podiam ser ideologicamente suspeitas em Portugal. A Coroa estava atenta as concepções políticas do Iluminismo que acabavam por estar entrelaçadas com as propostas científicas do próprio império português.

Manuel Arruda da Câmara: Homem da Coroa ou Homem da ciência?

Dentre os numerosos naturalistas patrocinados pela Coroa Portuguesa e designados pelas Academias Reais de Ciência, a realizarem pesquisa no território colonial, encontramos o luso-

brasileiro Manuel Arruda da Câmara, que a princípio realizou suas viagens em busca de satisfazer aos interesses econômicos e políticos metropolitanos, o que fora comum a outros viajantes da época, contudo observamos que ele contraria os lugares comuns das interpretações sobre a natureza e os homens das Américas na Europa da Luzes, Arruda da Câmara, portador de um pensamento singular no âmbito das produções do Reformismo Ilustrado luso-brasileiro, ele enaltecia a natureza brasílica e via possibilidades promissoras na outra margem do Ocidente.

Arruda da Câmara era um desses homens cujo ofício era a ciência, havia estudado a medicina e a química da França das luzes, mas, na América Portuguesa, entregar-se-ia ao prático ofício da agronomia, na tarefa de conduzir a contento aos negócios escravocratas herdados do pai. Era, então, um cientista da natureza, ainda não um biólogo. Isso porque, como neologismo, o termo *Biologia* (bios + logos – estudo da vida) foi introduzido na linguagem científica somente no século XIX, por Gottfried Reinhold Trevianus, e divulgado por Jean-Baptiste Lamarck. Antes disso, os termos empregados para designar os saberes sobre a origem e a natureza dos fenômenos da vida eram *História Natural* e *Filosofia Natural*, como já foi mencionado.

Para Manuel Arruda da Câmara Atento Sua Majestade à aptidão e luzes de Vossa Mercê, foi servida eleger a V. Mercê para fazer uma viagem por toda a Capitania de Pernambuco [...] e procurará descobrir salitre e quaisquer outras minas que

possa conter em si mesma Capitania; [...]
Deus guarde a V. Mercê. Palácio de Queluz, em 18 de março de 1797
D. Rodrigo de Souza Coutinho (CÂMARA, 1982, p. 268)⁷.

Mesmo designado à pesquisa de minerais pouco encontramos em seus relatórios científicos algo acerca do estudo deste, os textos mais conhecidos de Arruda da Câmara nos revela um amante da botânica. Fazendo parte da geração ilustrada, preocupou-se em catalogar as plantas brasileiras, fazendo uso para tanto do sistema taxonômico de Linné, como já fora anteriormente esclarecido, mas com as fortes características do sub-grupo dos naturalistas-utilitários, no qual se identificava, visava, além da classificação, experimentar cientificamente os recursos naturais da Colônia, com o intuito de beneficiar a Coroa portuguesa e retirá-la da crise. Isso significa afirmar que a preservação do ambiente natural dos Trópicos não era pensada como necessária para manter a natureza viva, mas seria necessário impedir que os bens naturais fossem destruídos e desperdiçados, porque somente ao *Mundo de Queluz* caberia a sua exploração, para que o Estado voltasse a ter progresso econômico e reconhecimento político.

O extensivo discurso em favor da botânica e do reino vegetal encontrava-se extremamente ligado a face econômica, como Arruda argumenta, até como forma de convencer a administração do reino lusitano à suas propostas:

O reino vegetal é sem dúvida a fonte mais fecunda, mais pronta e menos

trabalhosa das riquezas de qualquer nação; e todo cuidado em promover esse manancial de felicidade pública será pouco, à vista do imenso proveito que daí se pode tirar (CÂMARA, 1982, p. 2004).

Como a instituição de semelhantes Hortos não tem por objeto só o agradável e o aumento da Botânica, mas o seu principal fim é o útil, para que a sua manutenção não seja tão onerosa ao Estado, devem os Inspetores promover o mais que puderem, a cultura daquelas plantas que derem mais lucro." (CÂMARA, 1982, p. 204).

Segundo Warren Dean (1996), Manuel Arruda da Câmara audaciosamente exaltava as riquezas naturais do Brasil em comparação com a Metrópole em crise: defendia que os países tropicais eram muito mais férteis que a Europa, que estaria em uma condição "mediocre e miserável" caso não tivesse recebido, no passado, espécies botânicas dos Trópicos. Neste aspecto destacamos a singularidade dos relatos de Arruda da Câmara quanto ao discurso científica e aos relatos de viagem.

Em *Dissertação sobre as plantas do Brasil*, Arruda da Câmara relata e descreve sobre as plantas que podem dar linhos, destacando a importância desse estudo para a sociedade, ele diz que na falta do Cânhamo, o linho pode ser extraído de diferentes maneiras da natureza colonial. Partindo do princípio de que todos os vegetais são compostos de fibras lenhosas, ele descreve o processo de como se dar a formação das fibras que quando flexíveis chamam-se de linho.

Dividindo sua dissertação em duas seções, a primeira sobre as plantas que dão o linho propriamente dito, e a segunda sobre outros

vegetais dos quais seriam necessários outros modos para obter o material. Destarte observamos nas descrições que seguem em ambas as seções a classificação dos vegetais a partir do modelo taxonômico de Linnè, porém Arruda da Câmara adiciona uma descrição de cada parte da planta e do modo como se encontra na natureza, como também os usos que se pode fazer do vegetal. Fazendo de sua dissertação um manual para melhor utilizar as espécies botânicas da região.

"Não há outro meio de extrair o linho caíro do coco, senão pela batedura e maceração; antes de se lançar a casca de coco a macerar, deve-se bater, para afrouxar mais o seu tecido, principalmente o da superfície exterior, que é mais serrado e compacto, para que a água penetre com mais facilidade." (CÂMARA, 1982, p. 180).

Fato que a preferência botânica não era restrita a Arruda. A regra no século XVIII era procurar por meio das espécies classificadas aplicações úteis, fosse para a indústria, fosse para a medicina. Partidário do método classificatório de Lineu, Arruda dava crédito à ideia de que os vegetais, em sua origem, eram derivados de vários continentes em simultaneidade, conforme o modelo de Buffon⁸.

Realizando sua própria leitura do método de Lineu, Arruda da Câmara, passa a classificar as plantas e muitos insetos nativos do Brasil, contudo, a vasta descrição desses seres em seus relatórios de viagens, mostra que para além das classificações através da taxonomia lineana, ele busca reconstituir uma visão da integração dos seres na

⁸ Isso transparece na sua descrição da origem do algodoeiro. Cf. PRESTES, Maria Elice Brzezinski. A investigação da Natureza no Brasil Colônia. São Paulo: Dissertação de Mestrado/ USP, 1997. p.118. Veja também, sobre a história da botânica em terras lusitanas: FERNANDES, A. "História da botânica em Portugal até fins do século XIX." In: *História e Desenvolvimento da Ciência em Portugal*. Lisboa, academia de Ciências de Lisboa, 1987. v.2.

natureza, neste aspecto podemos notar a influência das críticas de Buffon ao sistema de classificação de Lineu, quando ele expressa a idéia de que este "só podem servir à nomenclatura, jamais à um sistema de natureza que expresse a sua realidade" (PRESTES, 1997, p. 48)

Em seu, *Discurso sobre a utilidade da instituição de jardins nas principais províncias do Brasil*, um de seus últimos trabalhos, Arruda redigiu um roteiro prático de como se deveriam gerir os jardins. Era dirigido, simultaneamente, como um apelo de financiamento ao Príncipe Regente e uma carta de orientação e pedagogização das luzes aos agricultores que se interessassem. Aliás, prático, é o que todo discurso submetido ao espírito científico da época procurava ser. Na segunda parte do Discurso consta de uma seqüência de plantas analisadas quanto à sua origem e provável data de aclimação na América Portuguesa, avaliadas, entretanto, acima de tudo, por seu potencial de utilidade. Exóticas, segundo a avaliação da época, ou nativas herdadas, com freqüência das tradições de utilização dos saberes indígenas, tais ervas poderiam ser introduzidas, cultivadas ou aclimatadas nos jardins botânicos que se propunha fundar, valendo-se o cultivador da experiência de domesticação acumulada na rede de comunicações que se formara desde o século XV no Império Ultramarino Português. Essa consciência de temporalidade, essa preocupação de localização temporal e taxonômica, norteia todo o texto. Nesse particular, Arruda sugere que a direção desses hortos seja entregue

a um botânico que saiba desenhar e inventariar os seres vivos, para que as características de cada espécie fossem passíveis de comparação em escala planetária. A tendência de se considerar a agricultura em seus aspectos globais, como observou com argúcia Maria Elice Brzezinski Prestes, aponta para a influência da leitura dos tratados fisiocratas fundadores de Quesnay e Gournay, bem como da influência de especialistas franceses como Henri-Louis Duramel de Monceau. Monceau foi um famoso engenheiro naval da primeira metade dos setecentos, que, como ocorria com freqüência com os intelectuais de seu tempo, dedicara vários de seus escritos à descrição botânica.

Arruda dedicava-se também, neste texto, sistematicamente, a reverter o preconceito europeu contra a flora neotropical, defendendo a possibilidade de promover, através dos hortos botânicos, o desenvolvimento econômico de Portugal para que se criasse a independência econômica no cenário mercantil internacional. Diferente de Alexandre Rodrigues Ferreira que, por vezes contrariando abertamente uma política oficial de seus financiadores, dava mais ênfase, em escrita etnográfica, às tradições indígenas de manejo de culturas agrícolas, Arruda privilegiava não os saberes nativos mas o que deles se poderia confirmar por meio da pesquisa empírica. Em outras palavras: não, preferencialmente, o que se poderia aprender dos índios, escravos e colonos, mas, e, acima de tudo, o que de cientificamente "confiável" se poderia ensinar aos homens livres, proprietários e

letrados dedicados á terra. A Agronomia nascente, auxiliada pela botânica e pela mais nova ciência da química, em sua aplicação à análise dos solos, seriam, cada uma a seu turno as servas perspicazes de uma pedagogia das luzes. Por meio dela, na esteira do Marquês de Pombal, Martinho de Mello e Castro e Rodrigo de Souza Coutinho, ter-se ia o “resgate” econômico de Portugal por meio dos recursos naturais das colônias.

Sempre com a ânsia em ser útil este naturalista ofereceu ao príncipe regente uma de suas primeiras observações agronômicas no Brasil, *Memória sobre a cultura dos algodoeiros*, escrita no ano de 1797, como podemos ver no trecho seguinte:

Os primeiros frutos dos meus trabalhos estudiosos e as primícias das experiências que tenho incansavelmente feito sobre uma plantação que faz hoje na Europa mercantil um dos mais ricos ramos do comércio da América, não deviam ser consagrados senão a um Ministro que, do pé mesmo do Trono, estende suas penetrantes vistas até os nossos férteis campos e deles procura extrair suas preciosas produções [...] (CÂMARA, 1982, p. 111).

O progresso da Metrópole era com certeza uma das preocupações dos estudos de Arruda da Câmara, porém como já foi citado o seu

sentimento em relação a sua terra natal, ele procurava ao mesmo tempo o progresso da Colônia. Ainda sobre o algodão e como o cultivo deste colaborou com o desbravamento do interior das capitâncias nordestinas, na colonização dos sertões, Manuel Arruda da Câmara observou:

Na Paraíba foi onde primeiro sonharam em mandar algodão para Portugal; mas o estímulo da ambição não picava muito os ânimos amortecidos e encolhidos debaixo da pobreza a cultivarem-no com a energia de que eram capazes. A notícia do grande lucro que podia dar o algodão, a quem o cultivasse, foi penetrando pouco a pouco os matos e despertando os agricultores. Nos anos de 1777 até 1781 animaram-se os povos de uma nova força, então é que se viram os interiores dos Sertões mais habitados e cultivados, e tem-se de tal modo fomentado a cultura e o negócio do algodão, que admira. (CÂMARA, 1982, p. 117).

Anexado aos relatórios Arruda da Câmara foram encontrados desenhos das espécies por ele estudadas, não só vegetais, mas insetos, peixes, aves, entre outros, todos estes personagens do olhar atento do naturalista, que via nos desenhos a possibilidade de maior detalhar as descrições anteriormente feitas e iniciadas com a classificação a partir do sistema taxonômico de Lineu, como já mencionamos.

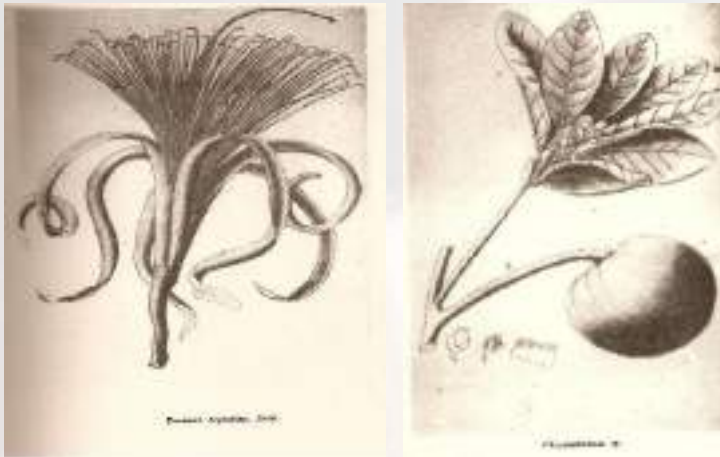


Fig. 1 – Desenhos provavelmente traçados pelo próprio Manuel Arruda da Câmara com base na observação da flora dos Sertões Nordestinos durante suas viagens. Fonte: CÂMARA, Manuel Arruda da. Desenhos da obra de Manuel Arruda da Câmara: vegetais. In: Idem. Obras reunidas. Com estudo biográfico de José Antônio Gonsalves de Mello. Recife, PE: Fundação de cultura cidade de Recife, 1982. p.111.

A maior parte dos desenhos atribuídos ao naturalista em apreço, no entanto, encontram-se em um conjunto de desenhos das obras do mesmo, na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, não querendo impor impossibilidades na análise apenas dos desenhos, mas acreditando que a

produção textual atribui as imagens significações mais sólidas ao estudo histórico em questão. Destarte, observamos em *Memória sobre a cultura dos algodoeiros* este aspecto complementar ao relatório conquistado através da descrição iconográfica.



Imagem I

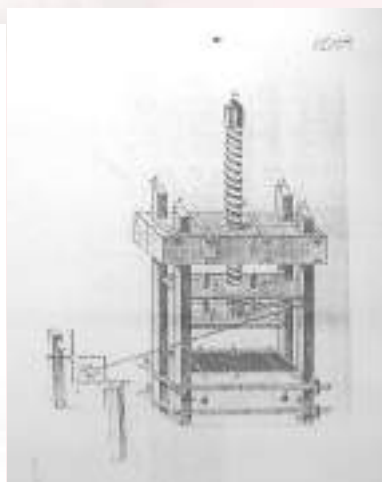


Imagem II

Imagem I: A flor do algodão representada por Manuel Arruda da Câmara em sua grandeza real (tamanho inviável para expor neste trabalho) / Imagem II: Máquina inventada pelo naturalista para facilitar o trabalho de ensaque do algodão. Fonte: CÂMARA, Manuel Arruda da. *Memória sobre a cultura do algodoeiro* [1797] In: *Manuel Arruda da Câmara – Obras reunidas* (1752-1811). Recife, PE: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1982.

Manuel Arruda da Câmara utiliza-se do diálogo entre o texto e a imagem para explicar a construção e o funcionamento da máquina por ele criada. Esta por sua vez surge como solução para o trabalho fatigante de ensaque do algodão, sendo possível, segundo os cálculos do naturalista-utilitário, ensacar 20 sacas de algodão por dia, enquanto sem a mesma apenas uma saca era realizada por dia. Ele ressalta partindo deste argumento a questão econômica e o lucro que a mesma poderia gerar, a ciência a favor do melhoramento e melhor utilização dos recursos e do trabalho humano.

Poder, política e saber: últimas considerações

As questões levantadas até o momento nos propiciaram observar em um movimento do geral ao particular, como o desenvolvimento científico em Portugal no século XVIII, vai ocorrer principalmente por questões políticas e para questões econômicas. A efervescência do Iluminismo no restante da Europa, fez com que Portugal e Espanha, mesmo defasados, acabassem por adaptar essa filosofia a suas respectivas realidades e este foi o momento das reformas, principalmente no ensino, até então sob o comando dos jesuítas, e no investimento nos filhos da elite brasileira, que poderiam, então, estudar na nova Universidade de Coimbra e nas demais Academias Reais de Ciência, que surgiram nos fins dos setecentos, e adquirindo a formação dar retorno à Coroa através

das pesquisas encomendadas e elaboração dos relatórios de viagem.

Assim, estudo das humanidades americanas se amalgamava ao da zoologia e da botânica. Os dados etnográficos se misturavam às descrições botânicas e, por intermédio da história natural, apreendiam-se o valor e a importância das comunidades e regiões percorridas. Desse modo, as memórias, as pranchas e as espécies coletadas demonstravam as potencialidades da exploração comercial. A ciência atuava como 'descrição exata de tudo' e funcionava como um espelho rico e multifacetado, no qual toda Europa pôde projetar a si mesma como construtora do processo planetário em expansão. Em nome da ciência os naturalistas atenuavam a competição provocada pela expansão comercial, política e pelo domínio colonial. A sistematização da natureza e dos povos representava não apenas um discurso sobre os mundos não europeus, mas um discurso urbano, burguês e letrado, sobre os mundos iletrados e rurais, que atuavam não somente no além mar, mas sobre os campos europeus, transformando-os segundo a lógica do capital [...]⁹.

O reformismo ilustrado presente na Academia Real de Ciências de Lisboa, que influenciou profundamente a "geração ilustrada" de intelectuais luso-brasileiros, entre eles, Manuel Arruda da Câmara, em fins do século XVIII e inícios do XIX, visava exclusivamente redirecionar a política colonial da Metrópole. Nesse momento histórico, Portugal se encontrava em crise diante da

⁹ Cf.: RAMINELLI, Ronald. Do conhecimento físico e moral dos povos: iconografia e taxonomia na Viagem Filosófica de Alexandre Rodrigues Ferreira. *História, Ciências, Saúde*. Rio de Janeiro: n.8, p. 969-992, 2001.

concorrência com outras potências européias, e perdia parte de seus territórios ultramarinos. Observamos que esse grupo de intelectuais naturalistas-utilitários constituíram um sub-grupo no interior da Academia com o intuito de redirecionar a política colonial da Coroa e de recuperar o Reino da crise. Longe de se constituírem como defensores do ambiente natural da Colônia pelo valor intrínseco que deveria ser atribuído à natureza enquanto parte do patrimônio histórico e ambiental da Coroa, os esforços de conservação empreendidos durante o reformismo ilustrado estavam diretamente relacionados com o progresso econômico e político da Coroa portuguesa. Nesse sentido, não devemos confundir a tradição intelectual ilustrada e os seus esforços de conservação com o ambientalismo moderno, uma vez que são contextos diferentes e a consciência da necessidade de preservação do ambiente natural como forma de assegurar a permanência da vida no Planeta, emergiu muito tempo depois. Como membro dessa geração ilustrada, Manuel Arruda da Câmara também assimilou esse ideário progressista e de beneficiamento econômico da Metrópole, buscando coletar espécimes capazes de encaminhar e de desenvolver a economia do Reino de Portugal. Para isso, desenvolveu

técnicas agrícolas, realizou expedições científicas, remeteu relatórios, trabalhos e memórias para *Sua Majestade* que tinha encomendado descobertas botânicas nos Sertões das Capitanias do Nordeste. Todavia, não obstante ele ter defendido a concepção naturalista-utilitária dos demais reformistas ilustrados, não hesitou em utilizar seus conhecimentos em Ciências Naturais para desenvolver a Colônia brasileira. Mesmo cumprindo as ordens régias para as quais havia sido incumbido, não renunciou em favorecer as Capitanias do Nordeste e de todo o país com os resultados de suas pesquisas e experimentações. Nesse sentido, concordamos com Dean (1996) quando ele relata a ousadia de Arruda da Câmara em defender a natureza brasileira e sua sociedade, em alguns casos, até mesmo taticamente fez isso em detrimento dos interesses Coroa. Por fim cabe observar que, no campo dos saberes historiográficos dedicados ao tema, hoje se subdiferenciam três correntes, calcadas em diferentes e relativamente recentes tradições, a história ambiental, a nova história da ciência e da técnica e a nova história da medicina. É de se desejar que estes novos jardins temáticos floresçam e vicejem em favor de uma nova historiografia atenta às relações entre natureza e cultura.

Referências e Fontes:

CÂMARA, Manuel Arruda da. *Aviso aos lavradores sobre a suposta fermentação de qualquer qualidade de grãos ou pevides para aumento da colheita* [Lisboa, 1792];

Memória sobre a cultura do algodoeiro [1797]; Dissertação sobre as plantas do Brasil [1810]; Discurso sobre a utilidade da instituição de jardins nas principais Províncias do país [1810]; Memórias sobre o algodão de Pernambuco [Lisboa, 1810]; Textos manuscritos de Manuel Arruda da Câmara; Textos atribuídos a Manuel Arruda da Câmara; Documentos respeitantes a Manuel Arruda da Câmara e sua obra; Apensos relativos a Manuel Arruda da Câmara; Desenhos de vegetais e de insetos da obra de Manuel Arruda da Câmara. In: MELLO, José Antônio Gonsalves de. In: *Manuel Arruda da Câmara – Obras reunidas (1752-1811)*. Recife, PE: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1982.

Anais pernambucanos – Vol. VII – Manuel Arruda da Câmara. CD-rom.

Bibliografia

AGUIAR, J. O. A BOTÂNICA COMO MISSÃO PEDAGÓGICA: MANUEL ARRUDA DA CÂMARA E A PECULIARIDADE DE SUAS INTERPRETAÇÕES SOBRE AS ESPÉCIES BRASILEIRAS (1752-1811). CLIO. Série História do Nordeste (UFPE), v. 1, p. 180-205, 2011.

ALMEIDA, Argus Vasconcelos de; MAGALHÃES, Francisco de Oliveira. As “disquisitiones” do naturalista arruda da câmara (1752-1811) e as relações entre a química e a fisiologia no final do século das luzes. In: *Revista Química Nova*. 20 (4), 1997. p.445-451

BARROS, José d’Assunção. *História Política e História Social*. In BARROS, José de Assunção. *O campo da História*. Especialidades e Abordagens. Petrópolis: Vozes, 2008. P. 106-124.

CASTRO, Zília Ozório de. *Cultura e política: Manoel Borges Carneiro e o Vintismo*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1990. V.2, cap.1, p.565-585.

DEAN, Warren. *A ferro e fogo: a história e a devastação da Mata Atlântica brasileira*. Tradução Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DIAS, Maria Odila da Silva. *Aspectos da ilustração no Brasil*. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Brasil*. Rio de Janeiro, n. 278, mar. 1968. p. 105- 169

DOMINGUES, Ângela. *O Brasil nos relatos de viajantes ingleses do século XVIII: produção de discurso sobre o Novo Mundo*. *Rev. Bras. Hist.*, 2008, vol. 28, nº55, p.133-152.

FERNANDES, A. “História da botânica em Portugal até fins do século XIX.” In: *História e Desenvolvimento da Ciência em Portugal*. Lisboa, academia de Ciências de Lisboa, 1987. v.2.

- FERRONE, Vincenzo. *O Homem de Ciência*. In: VOVELLE, Michel. *O Homem do Iluminismo*. Lisboa: Editorial Presença, 1997.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002
- FREYRE, Gilberto. *Nordeste*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 1989.
- KURY, Lorelai. *Homens de Ciência no Brasil: impérios coloniais e circulação de informações (1780-1810)*. Revista de História, Ciências, Saúde — Manguinhos, Rio de Janeiro. vol. 11 (suplemento 1):109-29, 2004.
- MELLO, José Antônio Gonsalves de. *Estudo biográfico*. In: *Manuel Arruda da Câmara - obras reunidas (1752-1811)*. Recife, PE: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1982. p.11-74.
- MUNTEL FILHO, Oswaldo. *Política e natureza no reformismo ilustrado de Dom Rodrigo de Souza Coutinho*. In: PRADO, Maria Emília. *O Estado como vocação: idéias e práticas políticas no Brasil oitocentista*. Rio de Janeiro: Access, 1999. p. 81-110
- OLIVEIRA, M^a Cecília S. de; JANOTI, M^a de Lourdes M.; PRADO, M^a Lígia C. A história na política e a política na história. São Paulo: Alameda, 2006. P. 1-42.
- PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*. Bauru, SP: Edusc, 1999.
- PRESTES, Maria Elice Brzezinski. *A investigação da natureza no Brasil colônia*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2000.
- RAMINELLI, Ronald. *Do conhecimento físico e moral dos povos: iconografia e taxonomia na Viagem Filosófica de Alexandre Rodrigues Ferreira*. *História, Ciências, Saúde* Rio de Janeiro: n.8, p. 969-992, 2001.
- REIS, José Carlos. *História da História: civilização ocidental e produção de sentido histórico*. In REIS, José Carlos. *História & Teoria. Historicismo, modernidade, temporalidade e verdade*. Rio de Janeiro: FGV, 2006. P. 16-66.

A IGREJA EM DEBATE: ANÁLISE SOBRE AS REPRESENTAÇÕES DO PROTESTANTISMO ATRAVÉS DOS DADOS ESTATÍSTICOS

Alisson Pereira Silva¹

Resumo

Nossa intenção neste trabalho foi ir além dos números estatísticos. Buscamos estabelecer uma cadeia de relações, interpretando as informações numéricas à luz de outras categorias documentais, a fim de dar sentido às informações que dispúnhamos. Tendo como base esta prática, investigamos as representações feitas acerca do protestantismo brasileiro, bem como as apropriações que as organizações missionárias protestantes fazem dos mesmos dados. Observamos uma dupla constatação: o caráter generalista apresentada por alguns dados estatísticos, delegando ao protestantismo um caráter uniforme; em segundo lugar, a presença de um discurso sobre o "lugar sem Deus", criada pelas instituições missionárias protestantes para legitimar a prática do proselitismo religioso.

Abstract

The goal of this study was to go beyond the statistical numbers. We strive to establish a chain of relations, interpreting the numbers in light of other documentary information categories in order to make sense of the information we had. Based on this practice, we investigate the representations made about the Brazilian Protestantism, as well as appropriations that Protestant missionary organizations are of the same data. We observed a twofold conclusion: the generalist by some statistics, delegating to Protestantism a uniform character, and secondly, the presence of a discourse on the "place without God", created by Protestant missionary institutions to legitimize the practice of religious proselytism .

Introdução

Nosso trabalho parte de um sujeito histórico que vem sendo explorado timidamente pela historiografia brasileira nas últimas décadas. Trata-se do protestantismo. Embora a renovação de nossa produção historiográfica tenha trazido mudanças nas perspectivas e nas abordagens do conhecimento histórico, os estudos acerca do protestantismo – bem como sua presença no Brasil – ainda é pouco, daí o pouco conhecimento sobre este protagonista da história que incentivou mudanças no cenário político e social do Brasil desde a primeira metade do século XIX.

A inserção deste *modo de viver* religioso em nosso país, desde os primeiros anos do século XIX, consistiu-se em um processo paulatino. Imigrantes europeus desembarcavam no então Império do Brasil, trazendo junto consigo suas cargas de sensibilidade e gestos, leituras de mundo, religiosidade, e assim por diante. Foi nestas levas que se encontrou o protestantismo, protagonista de debates acalorados tanto no cenário político quanto na sociedade brasileira². Tais debates sugerem que, para alguns, as ideias oriundas da Reforma Protestante representavam uma ameaça para toda uma cosmovisão que já vinha sendo amparada e legitimada pelo Catolicismo. Não obstante, os protestantes puderam manter suas práticas religiosas sem, contudo, fazer nenhum prosélito para si.

Na segunda metade do século XIX as coisas começam a mudar. O Imperador D. Pedro II autoriza a vinda para o Brasil de sociedades

¹ Bacharel em História, é aluno do Programa de Pós-graduação em História pela Universidade Federal de Campina Grande (PPGH/UFCG), onde realiza pesquisas acerca da presença protestante no Brasil Império. foi aluno bolsista pelo Cnpq entre os anos de 2010 e 2012, fazendo parte do Projeto de Iniciação Científica (PIBIC), procurando investigar a presença do Protestantismo no Brasil Imperial, dando ênfase na presença deste no cenário político brasileiro do Primeiro Império.

² Cf. SILVA, Alisson Pereira. **Protestantismo e ideologia política no Brasil Império (1822-1840)**. Anais do VIII Congresso de iniciação científica da Universidade Federal de Campina Grande. Campina Grande, 25 a 27 de Outubro de 2011.

missionárias e seus agentes. Começava o esforço missionário de conquistar o Império para a mensagem do evangelho pregado pelos protestantes. Entretanto, com a proclamação da República, em 1889, e a conseqüente situação de que o Estado seria laico, as ideias da reforma protestante, bem como a ação missionária, passaram a ganhar mais liberdade de veiculação. Missionários se esforçavam por mostrar o que para eles significavam a verdadeira *boa-nova*. Para que esta empreitada fosse possível e legitimada, houve uma tentativa de representar o Brasil e sua população como sendo um lugar sem Deus, com pessoas que necessitavam ouvir a Palavra de Deus, o *verdadeiro Evangelho*. Neste sentido, podemos elucidar o protestantismo enquanto agente construtor de uma identidade religiosa para o Brasil.

Entretanto, esta construção identitária não constitui simplesmente uma via de mão única. As identidades são construídas mutuamente. Quero dizer que, neste caso em especial, tanto o protestantismo cria para si um a representação do Brasil, como o próprio Brasil, através de dispositivos e recursos dos mais diversos, cria uma identidade para o protestantismo. Identidades estas que não são estanques, mas são fluidas, dinâmicas, como sugere Stuart Hall (2000) ao falar da identidade cultural na chamada *pós-modernidade*. Como exemplo do último caso, temos os dados estatísticos. Dentre os vários aspectos que tais estatísticas contemplam, encontramos o elemento religioso e,

conseqüentemente, observamos a presença do protestantismo.

Desde 1940, data do primeiro censo realizado pelo IBGE – e que pela primeira vez trouxe indicadores de ordem religiosa no Brasil – o protestantismo é descrito e significado. Neste sentido, podemos identificar um duplo movimento: de um lado, o exercício por parte das instituições de estatísticas em representar, através dos dados por elas oferecidas, de representar o sujeito protestante no cenário brasileiro, e de outro lado, a apropriação que as sociedades missionárias protestantes fazem destes dados estatísticos para criarem uma imagem do Brasil enquanto lugar favorável à pregação do *evangelho*. Podemos então perceber a maneira como os dados estatísticos são manipulados no propósito de fazer propaganda sobre a *marcha do protestantismo* no Brasil, criando-se dessa maneira um discurso heroicizante, e até mesmo épico, levando-se em consideração que tal discurso trabalharia com a ideia do *outro*, ou dos *outros*, a saber, as diferentes religiões.

Tendo em mente estas perspectivas, fomos instigados a pesquisar como se dá este duplo movimento de construção identitária. Direccionamos este trabalho baseado nas seguintes problematizações: de que maneira o protestantismo brasileiro tem sido tratado e representado pelas instituições de pesquisa? Como o protestantismo, apropriando-se dos dados estatísticos, constrói para si uma identidade para si e para o Brasil?

Para tanto, tivemos acesso a dados estatísticos de duas

instituições de pesquisa e estatística. O primeiro destes dados encontra-se na obra publicada pelo IBGE, intitulada *Tendências Demográficas: uma análise da população com base nos resultados dos Censos Demográficos 1940 e 2000*. Esta, por sua vez pretende fazer um exercício comparativo entre as características demográficas apresentadas nos censos dos anos de 1940 e 2000. Dois referenciais bastante emblemáticos, pois em 1940 foi realizado pelo IBGE o primeiro censo populacional, e em contrapartida, o ano de 2000 tinha sido, na época da publicação destes dados comparativos, o último censo demográfico. Dentre as categorias trabalhadas encontramos a religião. A escolha das fontes nos levou a fazer um recorte temporal que coincidissem com as fontes trabalhadas. Por isto nos detemos à segunda metade do século XX.

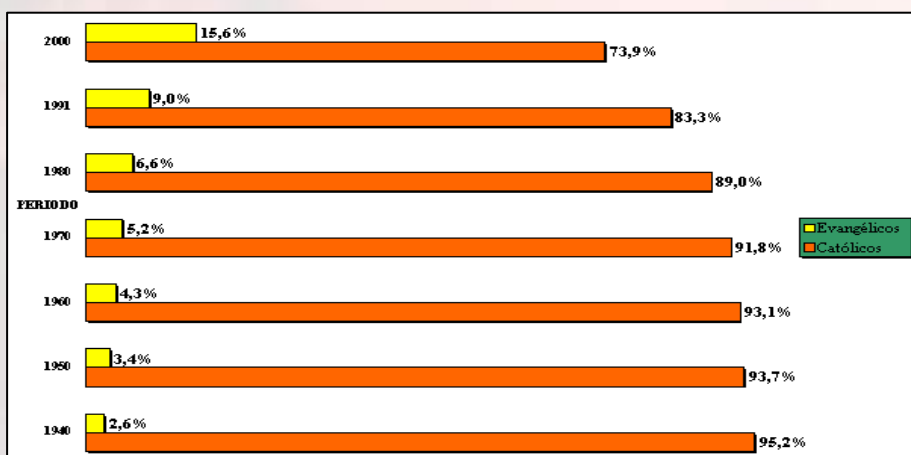
No uso das fontes, objetivamos analisar os dados

estatísticos oferecidos pelos institutos de pesquisas, buscando identificar o perfil traçado por estas instituições para o protestantismo brasileiro, bem como discutir seus paradigmas, a partir dos dados oferecidos pelas instituições supracitadas, e por fim refletir sobre as apropriações que determinadas instituições missionárias protestantes fazem dos dados estatísticos. Buscaremos estudar como elas constroem uma representação tanto de si quanto do cenário religioso do Brasil, que assim legitime a propagação de suas mensagens.

Uma caracterização do protestantismo pelas instituições de pesquisa

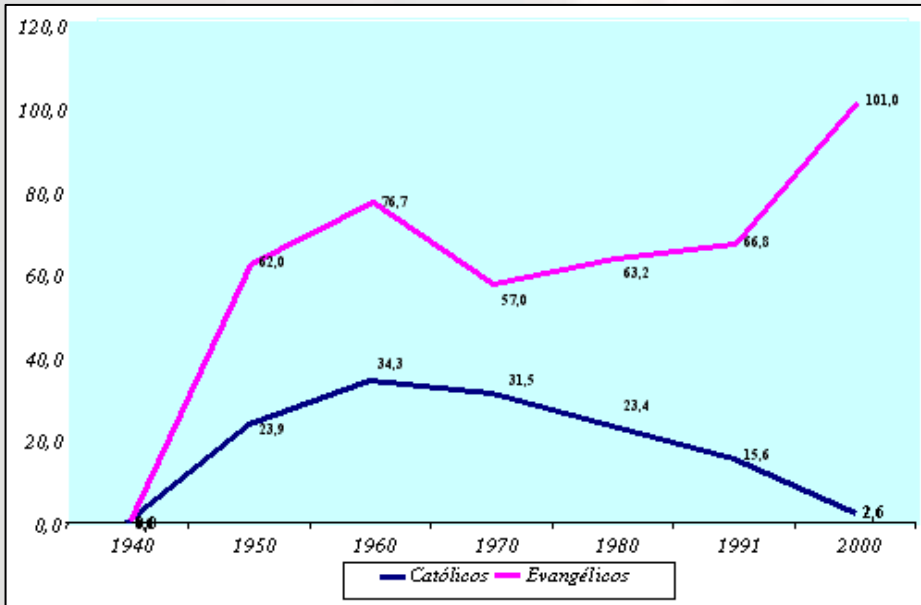
Segue abaixo dois gráficos que consideramos emblemáticos para iniciarmos nossa reflexão no que diz respeito a caracterização do protestantismo pelas instituições de pesquisa e estatística:

Gráfico 1 – Diferença entre Católicos e Evangélicos: 1940–2000 (em %)



Fonte: Censos do IBGE de 1940 a 2000

Gráfico 2 – Evolução de Católicos e Evangélicos entre 1940 e 2000



Fonte: CAMPOS, Leonildo Silveira. Disponível em:
http://www.pucsp.br/rever/rv4_2008/t_campos.htm

Estes dois gráficos sugerem uma tendência geral na maioria dos dados estatísticos, a saber, o tratamento homogêneo que as instituições de pesquisa e estatística dão ao protestantismo. Elas dão a ideia de que os evangélicos – tenham em mente, grosso modo, os *protestantes* – representam um grupo coeso, compacto e sem nenhuma diferença entre si.

O que deveria se levar em consideração é que o protestantismo, desde sua gênese, não pretendeu ser um movimento homogêneo. Pelo contrário, a Reforma Protestante – se é que não podemos chamar de *Reformas Protestantes*, como sugere Alister McGrath³ – consistiu em um pluralismo tamanho que contribuiu para uma diversidade de percepções, passando pelas esferas políticas, culturais, religiosas. E exemplo disto, podemos destacar as diferentes

perspectivas de Martinho Lutero e João Calvino, ambos representantes do movimento de reformas religiosas que vinham acontecendo na Europa no século XVI. McGrath destaca que “na segunda metade do século [XVI], porém, ficou claro que havia ocorrido dentro do movimento reformado uma bifurcação significativa (se, de fato, não havia sido este o caso desde o início)” (McGrath, 2007, pág. 15. [Grifo nosso]).”

Nos debates parlamentares da Assembleia Geral e Constituinte do Brasil, em 1823, também podemos identificar que os próprios parlamentares identificavam os protestantes como constituindo grupos heterogêneos, com perspectivas diferentes uns dos outros:

Considere esta Augusta Assembleia em sua sabedoria e prudência, quais seriam os efeitos da Liberdade

³ Para um conhecimento melhor desta temática, Cf. McGRATH, Alister. **Origens Intelectuais da Reforma**. São Paulo: Cultura Cristã, 2007.

Constitucional de qualquer Cidadão professar publicamente as **Religiões Luteranas, Calvinistas** [...], e em consequência criar nela a seus filhos e família, e terem, não obstante isso, as Dignidades do Estado ao par do que professam a Religião Católica? (BRASIL, [1824] 1999, III, pág. 72 [negrito nosso])

Leslie Dunstan (1964) nos instiga a pensar sobre o processo de reforma religiosa no século XVI como sendo um movimento que consistiu em um processo multifocalizado, onde diversas pessoas em diversas regiões da Europa participaram, desconstruindo desta maneira a figura de Martinho Lutero enquanto aquele grande herói que rompeu, quase que sozinho, com as imposições e os abusos da Igreja Católica, ao mesmo tempo em que sugere uma pluralidade no movimento protestante. Na esteira destas considerações, Laurent Gagnebin – Doutor em Teologia pela Universidade de Lausanne – menciona que

o protestantismo caracteriza-se por uma grande pluralidade. Enquanto se fala de uma Igreja católica, é-se obrigado a utilizar o plural quando se trata de protestantismo. Com efeito, a Reforma deu origem a diversas denominações protestantes [...]. Cada uma delas é composta por diversas Igrejas (GAGNEBIN, 1997, pág. 63).

Percebe-se, então, o equívoco que cometem as instituições de pesquisa ao divulgarem dados estatísticos que tratam com o protestantismo. Não obstante, não queremos afirmar que a totalidade das instituições exerce este tipo de atividade. Podemos citar como exemplo os dados oferecidos pela Fundação Getúlio Vargas (FGV). Em um levantamento de caráter demográfico, a instituição promoveu alguns indicadores religiosos da população brasileira. A referida instituição fez esse levantamento a partir dos microdados do IBGE no ano de 2009. Ao tratar em especial as denominações religiosas, a FGV fez a seguinte listagem:

b. Ranking de Denominações Religiosas

	Total	Homens	Mulheres
Católica Apostólica Romana	1 67,84	1 88,22	1 67,36
Igreja Evangélica Assembleia de Deus	2 5,77	2 5,27	2 6,25
Evangélica Sem Vinho Institucional	3 2,54	3 2,51	3 2,56
Igreja Evangélica Batista	4 1,09	4 1,79	4 2,25
Espírita, Kardecista	5 1,58	6 1,29	5 1,88
Igreja Congregacional Cristã do Brasil	6 1,49	5 1,40	6 1,58
Outras Igrejas Evangélicas Pentecostais	7 1,28	8 1,12	7 1,40
Igreja Universal do Reino de Deus	8 1,05	9 0,81	8 1,27
Religiosidade Não Determinada /Mal Definida	9 1,08	7 1,19	10 0,89
Igreja Evangélica Quadrangular	10 0,88	11 0,79	9 1,09
Igreja Evangélica Adventista do Sétimo Dia	11 0,81	10 0,76	11 0,87
Testeemunha de Jeová	12 0,67	12 0,57	12 0,77
Igreja Evangélica Pentecostal Deus é Amor	13 0,55	15 0,40	13 0,66
Igreja Luterana	14 0,54	13 0,53	15 0,54
Igreja Evangélica Comunidade Evangélica	15 0,48	16 0,40	14 0,56

Católico Apostólico Brasileiro	16	0,47	14	0,48	16	0,47
Igreja Evangélica Presbiteriana	17	0,36	17	0,34	18	0,37
Outros Evangélicos	18	0,32	18	0,26	17	0,38
Religiosidade Cristã Sem Vínculo Institucional	19	0,30	15	0,26	19	0,33
Evangélica Pentecostal sem Vínculo Institucional	20	0,27	20	0,24	20	0,51
Limbanita	21	0,21	21	0,17	21	0,25
Igreja Evangélica Pentecostal Menorista	22	0,21	22	0,17	22	0,25
Igreja Evangélica Metodista	23	0,19	24	0,15	23	0,17
Igreja Assembleia de Deus Madureira	24	0,15	27	0,13	24	0,16
Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias / Mormons	25	0,14	25	0,14	25	0,14
Candomblé	26	0,13	25	0,16	28	0,11
Budismo	27	0,12	26	0,11	27	0,12
Igreja Evangélica Pentecostal O Brasil Para Cristo	28	0,11	29	0,09	28	0,13
Igreja de Origem Pentecostal Nova Vida	29	0,09	28	0,09	30	0,09
Evangélico Não Determinado	30	0,09	33	0,08	29	0,10
Católico Carismático, Católica Pentecostal	31	0,09	31	0,08	31	0,09
Igreja Evangélica Comunidade Cristã	32	0,08	30	0,09	37	0,07
Batista Pentecostal	33	0,08	32	0,08	38	0,07
Igreja do Nazareno	34	0,07	38	0,06	32	0,09
Igreja Evangélica Congregacional	35	0,07	37	0,06	35	0,08
Judaísmo	36	0,07	34	0,07	43	0,06
Batista Renovada	37	0,07	43	0,05	34	0,08
Conexão Batista Nacional	38	0,06	42	0,05	36	0,08
Igreja Presbiteriana Independente	39	0,06	35	0,06	44	0,06
Igreja Evangélica Casa da Bênção	40	0,06	39	0,05	40	0,07
Igreja Presbiteriana do Brasil	41	0,06	44	0,05	38	0,07
Espiritualista	42	0,06	47	0,04	33	0,08
Evangélica Metodista Wesleyana	43	0,06	45	0,05	41	0,07
Existencia	44	0,06	36	0,06	40	0,06
Presbiteriana Renovada	45	0,06	41	0,05	43	0,06
Seicho No-Ie	46	0,06	40	0,05	45	0,06
Igreja Evangélica Casa de Oração	47	0,06	48	0,04	47	0,06
Igreja Evangélica Adventista do Promisso	48	0,04	46	0,04	45	0,06
Evangélica Renovada, Restaurada e Reformada Sem Vínculo Institucional	49	0,03	49	0,02	50	0,03
Igreja Messiânica Mundial	50	0,02	52	0,01	49	0,03
Igreja Pentecostal Avivamento Bíblico	51	0,02	38	0,01	52	0,03
Racionalismo Cristão	52	0,01	51	0,02	53	0,01
Católica Ortodoxa	53	0,01	50	0,02	57	0,01
Igreja Evangélica Episcopal Anglicana	54	0,01	57	0,01	52	0,01
Católica Armênia; Católica Ucraniana	55	0,01	53	0,01	59	0,01
Soka Gakkai	56	0,01	59	0,01	54	0,01
Islamismo	57	0,01	54	0,01	67	0,00
Sacerdo da Salvação	58	0,01	55	0,01	73	0,00
União do Vegetal	59	0,01	61	0,01	63	0,01
Igreja Evangélica Mesonita	60	0,01	62	0,00	69	0,01

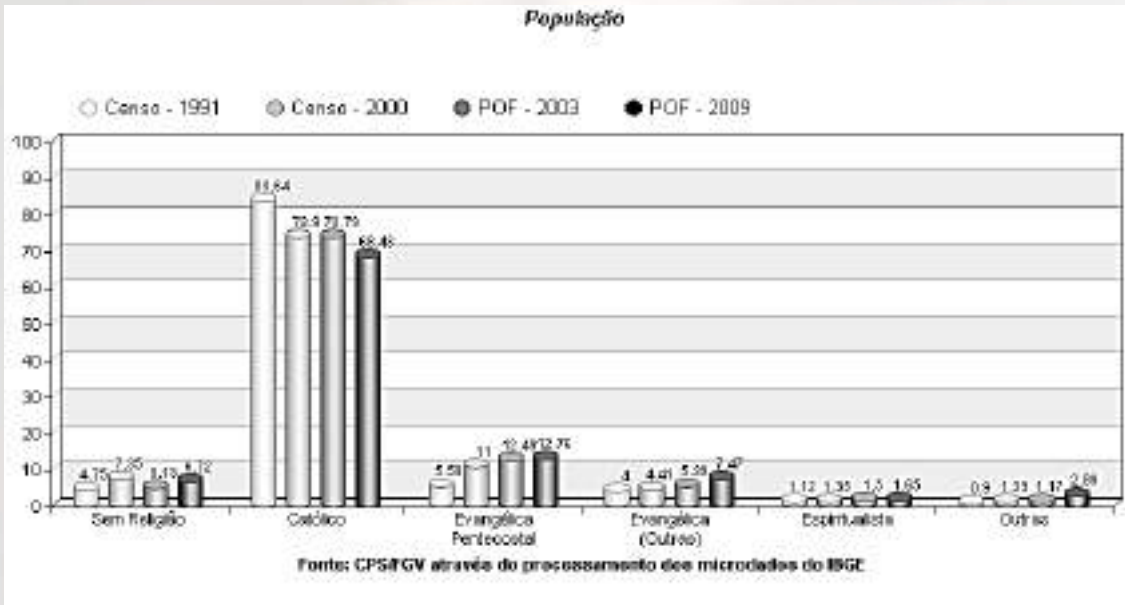
Fonte: CPS/FGV a partir dos microdados da POF 2009/IBGE. In.: NERI, Marcelo Cortês (Coordenador). **Novo Mapa das Religiões**. Rio de Janeiro: FGV, CPS, 2011

Identifica-se a preocupação em detalhar os dados referentes às denominações religiosas – e em

nosso caso de estudo, ao protestantismo. Este estudo nos aponta para a diversidade que existe

no universo protestante brasileiro. Em uma perspectiva geral, os dados da Fundação Getúlio Vargas ainda procura em seus gráficos

homogeneizar ligeiramente o que há pouco tenha distinguido, como podemos ver em um dos gráficos abaixo:



Se por um lado o ranking de denominações religiosas distinguem as diferentes vertentes do protestantismo, por outro lado o gráfico acima aponta para dois grandes grupos: os evangélicos pentecostais e os outros evangélicos, o que nos aponta para uma continuidade no tratamento homogêneo dado aos adeptos das denominações protestantes.

Apropriação dos dados estatísticos pelas instituições religiosas: uma escrita de si e do outro

A construção imagética dos sujeitos é uma ação fluida. Ao mesmo tempo em que descrevemos sobre nós mesmos e tecemos uma narrativa que tece nossa própria

identidade, estamos escrevendo também uma imagem do *outro*, este que nos encontra e se relaciona conosco. É nesta via de mão dupla que encontramos o protestantismo, ora construindo para si uma subjetividade própria, ora tecendo as linhas que farão parte do conjunto de representações que ele constrói do outro.

É importante frisar neste sentido, que fizemos uma escolha em particular para falar as relações do *eu* com o *outro*. Elencamos o catolicismo como sendo um dos alvos que o protestantismo elegeu para ser seu *outro* na relação de alteridade e construção das identidades. Percebemos que os dados estatísticos que se dedicaram a oferecer indicativos religiosos foram

apropriados pelas instituições protestantes a fim de que fosse construído um duplo discurso: primeiro, uma narrativa que produz um sentido de que a mensagem do evangelho pregado pelas igrejas evangélicas está avançando triunfalmente no Brasil e derrocando as bases do catolicismo. E outro discurso, que pretende enfatizar a necessidade de entregar a *pátria para Cristo*, dado que as demais regiões do Brasil que ainda não teriam sido alcançadas pelo evangelho.

Na esteira destas informações, destacamos uma sociedade missionária em especial, a Junta de Missões Mundiais, pertencente à denominação Batista da Convenção Brasileira. Ela se dedica a fazer um retrato da situação religiosa no Brasil e preparar planos de expansão missionária. Em uma de suas declarações que envolveram dados estatísticos do IBGE, o Jornal da JMM destaca em sua página virtual:

Quanto à religião, nesses 60 anos de pesquisas realizadas pelo IBGE, enquanto os evangélicos cresceram para 15,4% da população, os católicos apostólicos romanos registraram uma expressiva redução entre seus adeptos - de 95% para 73,6% da população no período 1940/2000 (Junta de Missões Mundiais⁴. Acesso em: 30/05/2012)

O que se produz aqui é o discurso de um protestantismo triunfante, em detrimento de um catolicismo que só tende a decair. O termo *expressiva redução* parece querer transmitir, para quem recebe esta notícia, o inexorável destino do evangelicalismo no Brasil. O cenário

que tais instituições missionárias protestantes constroem é o de plena guerra. Por isso, para elas, é preciso um esforço maior em conquistar o país para a mensagem evangélica. Baseadas nos dados estatísticos, as Igrejas protestantes no Brasil buscam fazer, através de relatórios missionários, uma radiografia dos lugares e transformá-los em campos brancos para a ceifa. É o caso do depoimento dado pelo casal missionário Benilton Peixoto Alves e Eliane Chagas Vila Flor à Junta de Missões Nacionais, caracterizando uma cidade do interior de Minas Gerais:

Minas Gerais é o segundo estado mais populoso do país, com mais de 20 milhões habitantes, que se distribuem por 853 municípios, sendo a unidade da federação brasileira com o maior número de municípios. A forte religiosidade católica dos colonos portugueses ainda predomina entre a população mineira, que tem uma das maiores porcentagens de seguidores do catolicismo no Brasil. As religiões evangélicas estão em franco crescimento, ao lado de minorias como ateus e espíritas.[...] Na cidade predomina a religião Católica Apostólica Romana, porém, há também a Igreja Metodista Renovada, a Igreja Universal do Reino de Deus, a Igreja Presbiteriana, a Assembleia de Deus, a igreja Deus é Amor, a Congregação Cristã no Brasil, Casal da Bênção, etc. Apesar, com muitas igrejas evangélicas o número de evangélicos não chega a 700 pessoas⁵.

Perceba a maneira como eles descrevem o lugar que eles observaram. Em primeiro lugar, destacamos a construção de Minas Gerais enquanto lugar de forte religiosidade Católica, o que já sugere a necessidade emergencial de

⁴ Disponível em: <http://www.jmm.org.br/index.php?option=com_content&task=view&id=1191&Itemid=275>

⁵ Depoimento do casal missionário Benilton Peixoto Alves e Eliane Chagas Vila Flor Peixoto. Disponível em: http://www.missoesnacionais.com.br/missionarios_pessoal.asp?menu=37292&usuario=23915.

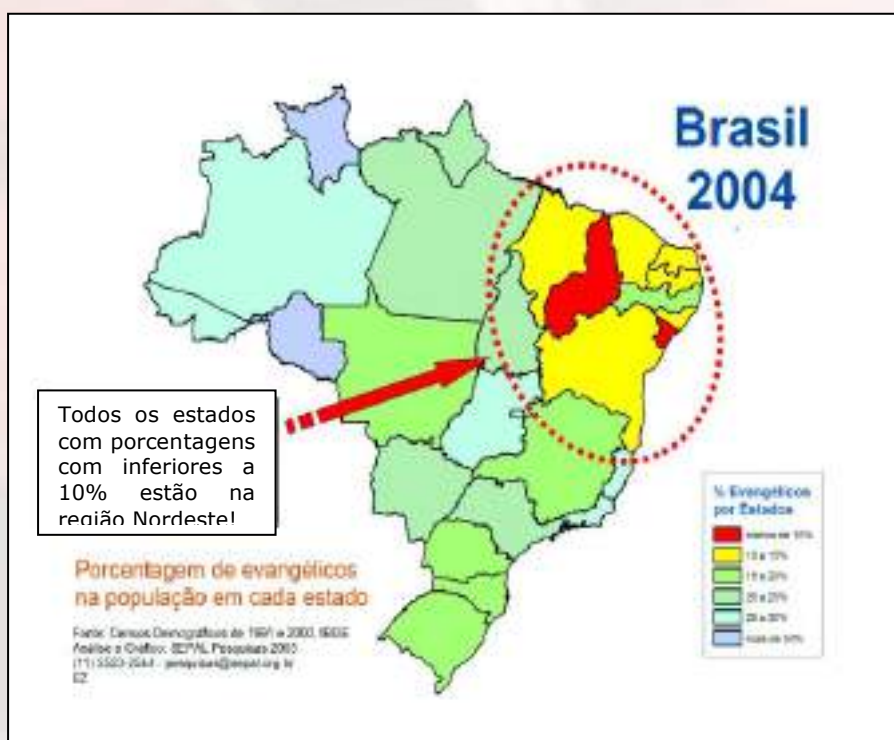
promover uma atividade missionária intensa, mesmo em face da presença de outras denominações protestantes nesta localidade. Em segundo lugar, é importante frisar no depoimento cedido pelo casal uma perspectiva complementar – e em certo sentido dialética – com a declaração da Junta de Missões Mundiais, a saber, a caracterização das denominações evangélicas como estando em *franco crescimento*. Percebamos que na declaração anterior proferida pela JMM, o catolicismo é construído como que estando em *expressiva redução*, e por outro lado o casal missionário aponta para o protestantismo como em *franco crescimento*. Na relação entre estes dois fatores, percebemos como os dados estatísticos foram apropriados pelo protestantismo no propósito de dar sentido a uma subjetividade da vitória e do triunfo evangélico, em contraposição à representação do Catolicismo enquanto religião em derrocada.

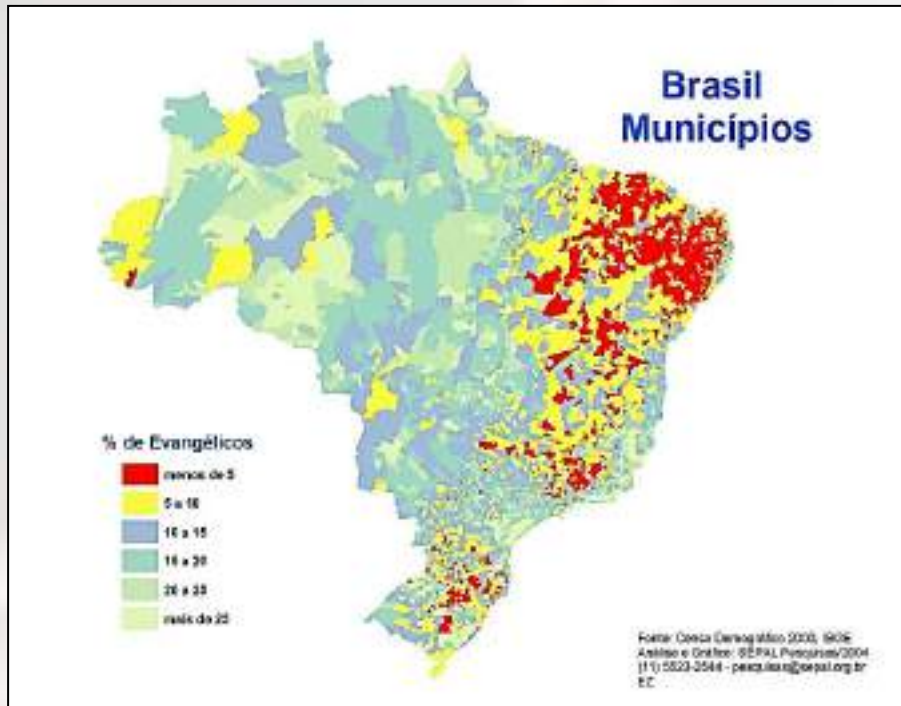
O Nordeste brasileiro: um “lugar sem Deus”

O que nos chamou a atenção na análise dos dados estatísticos referentes à religião no Brasil e suas relações com o protestantismo foi a maneira como estes dados são apropriados pelas instituições missionárias protestantes para se criar o Nordeste brasileiro como sendo uma região *sem Deus*, que precisaria da luz do *verdadeiro evangelho* pregado pelas instituições evangélicas.

Destacamos alguns dados e mapas colhidos no site da COMIBAM⁶ – Cooperação Missionária Íbero-Americana – e associamos aos projetos missionários pensados pelas instituições missionárias protestantes no Brasil, como é o caso das Juntas de Missões Nacionais e Mundiais. Vejamos dois desses mapas extraídos da página eletrônica da COMIBAM:

⁶ Mais informações, recomendo o site da referida instituição: <http://www.comibam.org/transpar/index.htm>





Percebamos que ambos os mapas tendem a apontar a região Nordeste do Brasil como um espaço que pouco demanda de denominações protestantes, o que reforçaria a ideia de que o maior alvo missionário a ser alcançado a partir dos primeiros anos do século XXI sem sombra de dúvidas seria o Nordeste. O que não é levado em consideração é o fato de que o cristianismo é representado nessa região pelo catolicismo. No entanto, a associação que se faz com o catolicismo é principalmente a imagem do idólatra, que venera outras personalidades além da pessoa de Cristo. É esta construção imagética que o próprio protestantismo constrói para o *outro* que contribui para o esforço de protestanizar a população nordestina.

Esta preocupação nos faz lembrar que este esforço, por caracterizar a região Nordeste como o lugar da idolatria e da ausência de Bíblias, não é recente. Em trabalhos anteriores⁷, mencionamos a ação de um missionário metodista norte-americano em território *nortista*⁸ em plena metade do século XIX. Seu nome era Daniel Parish Kidder, e seu discurso não diferia muito daquele que é proferido pelo evangelicalismo atual. Na concepção de Kidder “a distribuição de Bíblias e sua consequente leitura faria com que os nordestinos fossem libertos da falsidade que a religião católica oferecia. Citando o exemplo de certo indivíduo nomeado por ele como *Reverendo R.* ele menciona que “em sua opinião nenhuma outra ocasião seria melhor que a presente para a

⁷ SILVA, Alisson Pereira. **Andanças de Daniel Kidder: o protestantismo como formador da identidade religiosa nordestina.** Campina Grande, 2011. Mimeo.

⁸ Por uma adequação histórica ao século XIX, preferimos utilizar a expressão *nortista* ao invés de *nordestino*, uma vez que no século XIX, o Brasil tinha sua divisão regional em Norte e Sul, entendendo-se por Norte as regiões que hoje fazem parte do Nordeste e Norte do Brasil.

divulgação da verdade e do culto puro, nesta região brasileira” (SILVA, 2011, pág. 8). Percebemos, então, uma continuidade no tratamento da região Nordeste como um alvo em especial da atividade missionária protestante, dado a caracterização negativa da religiosidade deste lugar por parte das instituições protestantes.

Considerações finais

Destaco para minhas últimas palavras, um cântico protestante feito no Brasil entre os séculos XIX e XX, cantado ainda hoje em cerimônias de natureza missionária nas Igrejas Batistas em todo o país:

Hino nº 439 do Cantor Cristão - ***Pátria Para Cristo***

Minha Pátria para Cristo!
Eis a minha petição.
Minha Pátria tão querida,
Eu te dei meu coração.

Lar prezado, lar formoso,
É por ti o meu amor.
Que o meu Deus de excelsa graça
Te dispense seu favor!

*Salve Deus a minha Pátria,
Minha Pátria varonil!
Salve Deus a minha terra,
Esta terra do Brasil!*

Quero, pois, com alegria,
Ver feliz a mãe gentil,
por vencer Seu Evangelho
Esta terra do Brasil.

"Brava gente brasileira,
Longe vá temor servil."
Ou ficar a Pátria salva,
Ou morrer pelo Brasil.

Percebemos que o protestantismo construiu para si a imagem do *verdadeiro* promotor do evangelho de Cristo. E esse esforço por criar esta identidade se relaciona com a maneira como as instituições missionárias protestantes se utilizam dos dados estatísticos para construir o Brasil enquanto lugar necessitado de ouvir a mensagem de Jesus.

Acreditamos que há um universo muito mais amplo em questão. Por isso nos referimos às relações de alteridade entre o protestantismo e o catolicismo, este último caracterizado como *religião em derrocada*, em detrimento do *avanço promissor* do protestantismo, que cresceu nas estatísticas nos últimos 70 anos.

Essa pesquisa nos ajudou a percebermos que os dados estatísticos não estão inertes, nem tampouco constituem-se em meros dados numéricos. Seguindo o pensamento de Bernatete A. Gatti, é necessário saber explorar bem os dados quantitativos, através de um bom aporte teórico que norteie com clareza as perguntas e problematizações de uma pesquisa. Tendo estas ferramentas em mãos,

saberemos dar significados ao emaranhado de números, curvas e dados estatísticos, e foi isto que procuramos realizar em nosso trabalho. Muito se há por explorar a temática que enveredamos pesquisar. Entretanto, acreditamos que este trabalho servirá a ampliar o universo de compreensão religiosa em nosso Brasil, especialmente sobre a presença do protestantismo no cenário brasileiro.

Referências e fontes:

Associação de Missões Transculturais Brasileiras. Site: <<http://www.amtb.org.br/>>. Acesso em: 20/05/2012.

BRASIL. Câmara dos Deputados. **Diários da Assembleia Geral Legislativa do Império do Brasil. 1823.** Brasília: Senado Federal, [1824] 1999. III Volumes; _____, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). **Tendências Demográficas: uma análise da população com base nos resultados dos Censos Demográficos 1940 e 2000.**

Centro de Pesquisas Sociais, da Fundação Getúlio Vargas (CSP/FGV). **Novo Mapa das Religiões** / Coordenação Marcelo Côrtes Neri. - Rio de Janeiro: FGV, CPS, 2011. Disponível em: <http://cps.fgv.br/ren>

COMIBAM Internacional. **Banco de dados.** Disponível em: <http://www.comibam.org/transpar/index.htm>

Junta de Missões Mundiais da Convenção Batista Brasileira. Site: <http://www.jmm.org.br/index.php?option=com_content&task=view&id=839&Itemid=313> Acesso em : 15/05/2012.

Bibliografia

CAMPOS, Leonildo Silveira. **Os Mapas, Atores e Números da Diversidade Religiosa Cristã Brasileira: Católicos e Evangélicos entre 1940 e 2007.** In.: Revista de Estudos da Religião. Disponível em: http://www.pucsp.br/rever/rv4_2008/t_campos.htm

DUNSTAN, J. Leslie. **Protestantismo.** Rio de Janeiro: Zahar, 1964;

GATTI, Bernadete A. **Estudos Quantitativos em Educação**. In.: Revista Educação e pesquisa, São Paulo, vol. 30, Ano 2004

GRAHAN, Richard. **Grã-bretanha e o início da modernização do Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1973.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 4. ed. Rio de Janeiro: DP&A 2000. 102p.

JÚNIOR, Orivaldo P. Lopes. **O protestantismo no Nordeste do Brasil**. Disponível em:

http://www.pesquisas.org.br/index.php?option=com_rokdownloads&view=file&Itemid=305&id=1008%3Ao-protestantismo-no-nordeste-do-brasil&lang=br;

McGRATH, Alister. **Origens Intelectuais da Reforma**. São Paulo: Cultura Cristã, 2007;

SANTOS, João Marcos Leitão. **O protestantismo e sua gênese como ideologia**. Campina Grande, 2010. Mimeo;

SILVA, Alisson Pereira. **Andanças de Daniel Kidder: o protestantismo como formador da identidade religiosa nordestina**. Campina Grande, 2011. Mimeo.

_____. **Dissidência religiosa e imprensa: o protestantismo no Império**. [Relatório final do PIBIC]. Texto a ser publicado nos Anais do IX Congresso de iniciação científica da Universidade Federal de Campina Grande.

_____. **Protestantismo e Ideologia política no Brasil Império (1822-1840)**. In.: Anais do VIII Congresso de iniciação científica da Universidade Federal de Campina Grande. Campina Grande, 25 a 27 de Outubro de 2011;

MARKETING E RELIGIÃO: ENSAIO TEÓRICO-ETNOGRÁFICO SOBRE O CISMA ANGLICANISMO DE 2002 EM RECIFE

Aldenor Alves Soares

Resumo

O objetivo deste ensaio é historiar e analisar os discursos utilizados como armas retóricas nessa controvérsia, a partir das duas matérias do JC, e assim clarificar melhor o contexto do debate, bem como os interesses em jogo nesse processo. Tal registro etnográfico (PARTE 2), no entanto, é realizado sob o influxo de um instrumental teórico (PARTE 1) usualmente denominado "religião como mercado" que, em seu teor geral, utiliza uma perspectiva eminentemente utilitarista para explicar a escolha "racional" dos agentes religiosos. Embora este tipo de análise teórica possua seus limites e imperfeições – além de percorrer um itinerário contrário ao tradicional discurso anti-utilitarista antropológico (que enfatiza a "dádiva", p.ex.) –, pode-se constatar que seu poder heurístico é quase evidente diante de alguns discursos religiosos específicos, como é o caso etnográfico aqui explorado. Por esta razão, mais voltada para a evidência etnográfica baseada, argumentarei que tal corrente teórica, longe de ser incompatível com a antropologia, pode ser muito bem "comprovada" em casos etnográficos específicos.

Abstract

The purpose of this essay is recounting and analyzing the discourses used as rhetorical weapons in this controversy, from the two materials of JC, so clarify what is at stake, and the interests at stake in this process. This ethnographic record (PART 2), however, is done under the influence of a theoretical tool (PART 1) usually termed "religion as a market" which in its general tenor, uses an eminently utilitarian perspective to explain the "rational" choice religious

agents. Although this type of theoretical analysis has its limitations and imperfections – and go a itinerary contrary to traditional anti-utilitarian anthropological discourse (which emphasizes the "gift", for example) – you can see that his power is almost heuristic evident against some specific religious speech, such as ethnographic explored here. For this reason, more focused on ethnographic evidence based, argue that such theoretical current, far from being incompatible with anthropology, may very well be "proven" in specific ethnographic cases.

Em 2002, a *Diocese Anglicana do Recife* (DAR), jurisdicionada pela *Igreja Episcopal Anglicana do Brasil* (IEAB), perdeu sua maior congregação local (a *Catedral da Santíssima Trindade*) para a *Igreja Episcopal Carismática do Brasil* (IECB). Na ocasião, o deão da Catedral (que liderou o cisma) afirmou aos quatro ventos que sua saída da Igreja Anglicana era motivada pela "liberdade exagerada" que a mesma concedia aos homossexuais. A mídia local deu ampla cobertura ao conflito institucional e o *Jornal do Commercio* (JC), maior jornal em circulação do estado, divulgou duas matérias (em 2 e outubro e 10 de novembro de 2002) com as explicações dos principais atores/retos envolvidos no embate: o deão cismático da catedral (Revd. Paulo Garcia) e seu antípoda, o bispo anglicano local (Dom Robinson Cavalcanti).

O objetivo deste ensaio é registrar e analisar os discursos utilizados como armas retóricas nessa controvérsia, a partir das duas matérias do JC, e assim clarificar melhor o contexto do debate, bem

como os interesses em jogo nesse processo. Tal registro etnográfico (PARTE 2), no entanto, é realizado sob o influxo de um instrumental teórico (PARTE 1) usualmente denominado "religião como mercado" que, em seu teor geral, utiliza uma perspectiva eminentemente utilitarista para explicar a escolha "racional" dos agentes religiosos. Embora este tipo de análise teórica possua seus limites e imperfeições – além de percorrer um itinerário contrário ao tradicional discurso anti-utilitarista antropológico (que enfatiza a "dádiva", p.ex.) –, pode-se constatar que seu poder heurístico é quase evidente diante de alguns discursos religiosos específicos, como é o caso etnográfico aqui explorado. Por esta razão, mais voltada para a evidência etnográfica baseada, argumentarei que tal corrente teórica, longe de ser incompatível com a antropologia, pode ser muito bem "comprovada" em casos etnográficos específicos.

I – Parte teórica

As instituições religiosas possuem *interesses* específicos, entre eles, a difusão de sua fé e expansão do número de seus membros (Mainwaring 1986). Num contexto social marcado pelo pluralismo religioso, como é o caso do Brasil contemporâneo, tais interesses ganham relevância máxima.

Nesse *Sitz im Leben*, o individualismo, isto é, a tendência à livre elaboração de sistemas de códigos e de significação do mundo (vale dizer, uma certa privatização do sagrado), configura uma religiosidade a "la carte" (Bibby 1990:153), onde combinações diversas de produtos simbólicos oferecidos, são operadas

de acordo com a regra: "do it yourself" (Willaime 1992:108).

Essa "lógica do mercado" (Berger 1985:149-150), tão hegemônica nas sociedades ocidentais modernas, impregna "uma parte considerável" (para não ser reducionista!) das atividades religiosas. Dessa forma, tradições, discursos e práticas religiosas são oferecidos como "bens para o consumo".

Uma antiga situação de monopólio religioso (mantido pelo Estado!), onde uma determinada instituição foi imposta como religião oficial (a *Igreja Católica* no caso brasileiro), transfigurou-se radicalmente quando submetida à desregulamentação: nasceu então a livre concorrência entre várias instituições religiosas, que agora (num contexto de pluralismo religioso), passam a competir entre si pelo maior número de adeptos (que tinham antes suas demandas reprimidas ou ignoradas).

Livre mercado religioso, onde cada instituição é forçada a conquistar sua sobrevivência por conta própria e às custas do aumento de eficiência em termos de propaganda. Cada uma delas deve esforçar-se mais e mais para garantir sua manutenção e desenvolvimento. Várias estratégias de expansão são elaboradas para aumentar a produção de resultados (de lucro), isto é, o aumento significativo de adeptos.

Esse aumento de pressão por resultados, fruto da intensificação da competição, afeta cada instituição religiosa de forma a que seus modelos de liderança, estrutura organizacional, liturgia etc, passem a ser mobilizados com vistas a uma

nova ênfase na missão (esforço proselitista).

Algumas dessas estratégias mercadológicas são mais bem sucedidas, e por isso provocam uma tendência à padronização, vale dizer, uma imitação de produtos, bens e serviços com vistas à satisfação de demandas de uma mesma fatia disputada num mercado consumidor. Às vezes, há assimilação de produtos simbólicos externos ao contexto especificamente religioso, na tentativa de evitar que os adeptos sejam seduzidos por "substitutivos mundanos".

Nessa "microeconomia do sacrifício" (Iannacone, 1988), os possíveis consumidores de "bens de salvação" não optam por uma proposta religiosa ao invés de outra de forma aleatória, pelo contrário, fazem sua adesão porque concluem que "ganham" com esta escolha religiosa (possuem expectativa de lucro pessoal).

Pensando nisso, as instituições variam no nível de exigência (sacrifício) que fazem para seus postulantes. Outrossim, enquanto as "igrejas" seriam menos valorizadas porque exigem menos de seus adeptos (daí ganharem mais aceitação social por serem mais "racionalis"), as "seitas", por exigirem alto custo e grau de sacrifício para seus postulantes, tenderiam a ser mais valorizadas em termos de envolvimento e participação (Finke e Stark 1992:250). Mais custo implica em maior valorização, menos custo implica em maior desvalorização: a relação custo-benefício é um dos determinantes importantes nas escolhas dos agentes religiosos. Como na escolha de qualquer produto de consumo, o consumidor

religioso avalia custos e benefícios e tende a consumir produtos que maximizem seus ganhos. Por ser um fenômeno social, a religião aumenta o ganho do consumidor se oferece um grau maior de sociabilidade. Mais: o menor nível de comprometimento com a religião dependerá da possibilidade de acessar seus lucros sem dela participar efetivamente (Finke e Stark 1992:253).

Stark e Iannacone (1994) sugerem também algumas definições que contribuem para uma mais clara compreensão do funcionamento do Mercado Religioso. Assim sendo, "religião" é um sistema de crenças e práticas referentes ao significado último das coisas, baseado na crença do sobrenatural. "Empresas" sociais voltadas para o objetivo de criar, manter e fornecer religião para um grupo de indivíduos podem ser consideradas "firmas religiosas". Todas as atividades religiosas presentes em uma determinada sociedade constituem uma "economia religiosa", onde "produtos religiosos" (práticas e crenças) são oferecidos a "consumidores" (indivíduos potencialmente interessados em religião). Tal oferta visa o "lucro" (quantidade de fiéis que uma firma religiosa é capaz de conquistar num determinado período de tempo). Quanto maior o número de firmas religiosas estiverem em atividade maior será o grau de "pluralismo" (situação da economia religiosa na qual mais de uma firma opera). Se determinada firma religiosa cria um produto capaz de atender as necessidades e gostos especiais de um segmento específico de mercado, diz-se então que tal empresa "especializou-se".

Por um lado instituições religiosas e clérigos são visados como “produtores” que determinam as características e estratégias de venda de seus produtos (que devem ser tão ou mais atrativos do que os de seus concorrentes), enquanto os adeptos são visados como “consumidores” que decidem a qual religião vão aderir e o nível ou grau de participação ou engajamento que vão exercitar.

Num contexto onde a concorrência aumenta, o desempenho ou a ênfase na *performance* das organizações religiosas tende a crescer. Assim sendo, as instituições religiosas tendem a atrair e manter uma clientela que possa prover a força de trabalho e o capital que elas precisam para garantir sua sobrevivência e sucesso em situação de mercado (Iannaccone, Olson e Stark 1995).

O nível de participação ou mobilização religiosa tende a crescer não apenas em virtude do aumento da concorrência (em razão da desregulamentação), como também por causa da variedade de gostos dos consumidores, vale dizer, da forte diferenciação das demandas; a segmentação do mercado religioso visa justamente o suprimento de tais demandas.

Os “produtores”, no entanto, fazem a mediação entre a oferta e a demanda, ou seja, os líderes realmente carismáticos são aqueles que conseguem captar a especificidade da demanda, e colocá-la a serviço do seu projeto eclesial.

Carisma, segundo Max Weber (1982:241), é “uma certa qualidade da personalidade do indivíduo em virtude da qual ele é considerado

extraordinário e tratado como dotado de poderes ou qualidades sobrenaturais, sobre-humanas ou, ao menos, especialmente excepcionais. Estes poderes não são acessíveis à pessoa comum, mas vistos como de origem divina ou exemplar, com base nos quais o indivíduo é tratado como “líder”.

Jônatas Ferreira (1993:51-52), interpretando o pensamento weberiano, conclui que “a contradição entre indivíduo e estrutura só ganha um sentido social capaz de determinar a mudança mediante a interferência de seres extraordinários capazes de dar forma, e, no mais das vezes, dar conteúdo ao anseio do indivíduo. Na figura do líder carismático a contradição indivíduo-estrutura toma expressão.”

II – Parte etnográfica

Com o título “Paulo Garcia deixa Igreja Anglicana”, o **JC** de 02 de outubro de 2002 (com circulação predominante em Recife/PE), noticiou em meia página, o comunicado do religioso sobre sua saída da IEAB. O título colocava em destaque a figura do *agente* ou protagonista principal (Paulo Garcia) e o *evento* relatado pelo mesmo (a decisão de abandonar a Igreja Anglicana).

Simbolicamente, a outra metade da página 5 do *Caderno Cidades - Seção Religião*, trazia a Coluna do padre Marcelo Rossi, com fotos e mensagens dele e seu bispo D. Fernando (obviamente com maior destaque para o carismático padre, embora patrulado de perto pela burocracia da instituição religiosa, na pessoa de um de seus prelados). Nos dois casos reluzia uma diferença

sintomática de administração interna das diferenças – entre carisma e burocracia –, por duas instituições religiosas seculares: igreja Anglicana e igreja Católica Romana. No caso da Igreja Católica uma “supervisão” (episkopov = bispo = supervisor) que ainda conseguia conter nos limites da instituição (e capitalizando a favor dela), a *performance* da maior figura carismática do momento (o *pop priest*, Marcelo Rossi); no caso da Igreja Anglicana, uma “supervisão” burocrática menos competente, desembocando em fratura institucional e cisão religiosa.

Estranho é este fenômeno: como uma igreja autoritária e zelosa pela definição e enquadramento dogmático (com aversão ao pluralismo), consegue conter a divisão melhor do que uma outra igreja que se propala “inclusiva”, “pluralista” e “democrática”? Em “tese”, o pluralismo não conteria melhor o fenômeno do seccionamento, por permitir a convivência dos diferentes e a prática do dissenso? É que para além dos discursos autolegitimatórios da instituição, impera a ação individual daquelas figuras que representam *in persona* o *éthos* da instituição; representação esta – no caso anglicano –, diga-se *en passant*, nem sempre coerente com o *marketing* feito para conquistar e manter clientes. Uma coisa é o *discurso* da “inclusividade”, outra muito diferente é a *práxis* concreta do jogo de poder dos hierarcas.

O subtítulo da matéria frisava a *experiência* de Paulo Garcia (33 anos de ministério pastoral, 27 dos quais à frente da *Catedral da SS. Trindade*), como forma de

credenciamento e *legitimação* do mesmo, assim como a razão principal, alegada por ele, para sua tomada de decisão de abandonar/desistir da Igreja *Anglicana* (a saber: a “exagerada liberdade” concedida a homossexuais na Igreja!).

O reverendo migrante fazia questão de frisar que não estava abdicando do seu posto de líder espiritual da *Catedral da SS. Trindade*, nem da *ecclesia* (enquanto totalidade simbólica representante do cristianismo como grupo ou sociedade sacral/religiosa), e nem muito menos de sua vertente “episcopaliana”, afinal continuaria realizando os mesmos labores de pastor da Catedral, embora sob outro guarda-chuva institucional (IECB), extremamente semelhante – do ponto de vista simbólico – ao anterior (IEAB), pelo menos na percepção dos leigos. Tanto é que o Arcebispo Howard (da IECB), quando da recepção oficial de Paulo Garcia em 06 de outubro de 2002, afirmava em sua homilia (referindo-se à *Catedral da SS. Trindade*): “esta Igreja não precisará *mudar* nada, pois ela já é uma Igreja Episcopal Carismática” [Itálicos nossos].

O tipo de “produto” simbólico ofertado/vendido aos “clientes” da Catedral, não sofreria alterações substanciais de conteúdo, mas apenas de forma. A abdicação é do “anglicanismo”, no sentido de instituição condescendente com o liberalismo teológico e moral (leia-se: permissividade em relação aos homossexuais!), bem como o pluralismo teológico em seu próprio território (*interna corporis*). Esta, pelo menos, é a versão tanto do próprio Paulo Garcia quanto do

seu adversário, o Bispo Robinson Cavalcanti da IEAB. O próprio bispo desfechou: "Paulo [Garcia] nunca incorporou o anglicanismo e sempre teve dificuldade em... conviver com uma igreja plural".

Ser ou não ser. Ser durante 30 anos e depois não ser mais. Ter sido outra coisa antes dos 30 anos em que foi o que já não quer ser mais; querer ser outra coisa no apagar das luzes. Não é esta a essência do religioso nômade? Entre o dilema de "ser" ou ter "sido", ou "vir a ser", ou simplesmente "ser sempre no presente porque se foi no passado"¹ um "anglicano legítimo", coloca-se em questão o problema da *identidade* religiosa, que nesse caso específico, é mencionada com fins políticos, num contexto de conflito retórico e institucional.

O mesmo bispo Robinson Cavalcanti já ouvira, em passado não muito distante, acusação semelhante em relação a si mesmo e seus companheiros "evangelicais" da DAR, por parte, mais precisamente do teólogo Jaci Maraschin; que, com certeza, expressava apenas o consenso dos clérigos do sul (de vertente mais católica ou liberal) sobre seus colegas do Nordeste (de coloração mais evangélica e conservadora). Na ocasião, o então pastor Robinson Cavalcanti respondera, em seu nome e de seus pares da diocese nordestina: "não estamos tentando ser anglicanos, nós já *somos* anglicanos" [Itálicos nossos]. Seu colega diocesano na época, Paulo Garcia, com certeza apoiava e subscrevia tal linha apologética. Provavelmente, pensavam os clérigos nordestinos: nossos pares do sul nos acusam de não sermos ainda tão anglicanos

porque possuem dificuldade em conviver com uma igreja "plural". No bojo do dilema clássico do anglicanismo (até onde ser pluralista?) – ou de sua crise de identidade recorrente –, surge sempre a possibilidade de emergir o conflito institucional por causa das diferenças de matizes entre seus protagonistas; e o conseqüente uso do dilema identitário como arma contra os adversários. Como os interesses e os adversários mudam com o tempo, muda também, tanto os autores quanto os alvos do ataque.

A outra explicação do bispo para o cisma tinha a ver diretamente com sua relação institucional concreta com o Deão: "Paulo [Garcia]... sempre teve dificuldade em obedecer ordem dos superiores...". Este é um tipo de crítica que o bispo anterior (D. Clóvis E. Rodrigues, de tendência católica liberal) também não se furtaria em fazer ao atual bispo (D. Robinson Cavalcanti, de tendência evangélica), que na época ainda era um simples presbítero, por sua postura pouco submissa ao prelado de então. Repito: como os adversários mudam com o tempo, muda também, tanto o autor quanto o alvo do ataque; mas neste caso, só não muda mesmo a sede pela posse e manutenção do poder.

Aqui então, a verdade vem à tona: há um conflito pessoal entre Bispo e Deão; exercício de autoridade sendo questionada e disposição de obediência a evaporar; superiores e inferiores ... em suma: a questão da posse, exercício, manutenção e luta pelo poder. O burocrata da instituição defende a legitimidade de seu poder "superior" de bispo, enquanto o

¹ Certa vez foi perguntado a Rubem Alves se ele era mesmo "protestante", ao que não hesitou em responder, em tom bastante psicanalítico: "sou, porque fui".

carismático presbítero/deão que atrai grande quantidade de seguidores, nega-se a submeter diante da autoridade oficial instituída. Um (o bispo) vê na máquina institucional a coincidência com seus interesses carreiristas, outro (o presbítero/deão) encontra na satisfação que deve aos seus seguidores a razão para continuar, mesmo tendo que romper com a relação hierárquica, defendendo o modelo que gerou e mostrou ser eficiente.

As ilustrações usadas na matéria consistiram de uma foto maior, com foco no semblante do Deão (com ar piedoso, sereno e grave *et simul*), devidamente vestido com colarinho clerical (símbolo de sua função e autoridade pastoral/sacerdotal), tendo ao fundo um dos vitrais da *Catedral da SS. Trindade* com uma figura de Jesus Cristo. Neste ícone paradigmático, o Cristo está a estender os braços abertos em direção ao Deão (como se estivesse abençoando-o, acolhendo-o, aprovando-o!); logo abaixo, uma foto menor, mostra alguns fiéis entrando no Templo, e sob esta foto, uma tabela com dados estatísticos (informados pelo Bispo Robinson Cavalcanti) referentes à Igreja Anglicana.

É interessante perceber que em momento nenhum o bispo legitimou seu discurso em "Deus" ou na "Bíblia" (como fez insistentemente o Deão). A fala do prelado justifica-se a partir da "instituição religiosa": "Como bispo e representante da Igreja no Estado, irei acionar a Justiça caso Paulo Garcia se negue a sair de lá [do templo objeto da disputa, após o cisma]". Sua preocupação é com a manutenção do

direito de posse da IEAB sobre as propriedades da Catedral; sua estratégia é acionar mecanismos jurídicos *extra ecclesia* para manter o direito de propriedade ao lado da Instituição que representa. Enquanto um fala para seu povo (o deão), o outro (o bispo) fala para a instituição. Enquanto um (o deão) usa a Bíblia o outro (o bispo) usa o Direito Civil, enquanto um tenta passar uma imagem espiritual (o deão) o outro (o bispo) identifica-se com uma análise "sociológica"² (a questão do exercício da autoridade) dos fatos; enquanto, finalmente, um age pastoralmente (o deão), o outro (o bispo) reivindica o poder de seu posto episcopal.

O conflito que emerge claramente entre Bispo e Deão, IEAB e IECB, Robinson Cavalcanti e Paulo Garcia, é na verdade, a face mais visível e concreta entre burocracia e carisma. Modelos eclesiais, posturas teológicas e morais, tendências políticas etc, são a forma como o conflito Carisma *versus* Burocracia ganha historicidade nesse *sitz im leben* específico.

Ao lado da foto menor, o registro de uma informação interessante: "O pastor Paulo Garcia... *não decidiu ainda* para onde vai, *mas já foi convidado* a participar da Igreja Episcopal Carismática, fundada em 77" [Itálicos nossos]³. O próprio Paulo Garcia afirmou: "Estou *orando* para *descobrir* qual o novo caminho que vou percorrer, *mas ainda não decidi*" [Itálicos nossos]. Tudo isso seria crível se não fosse uma correspondência divulgada pelo Secretário Geral da IECB (ao clero e povo) no dia 24 de setembro (bem antes das declarações ao JC), dando conta de negociações prévias de Paulo Garcia com o Arcebispo

² O fato de ser formado em Direito e de ter atuado por muito tempo como Cientista Social e professor universitário serve de referencial para o bispo agir dessa forma.

³ Na verdade, a data de fundação da Igreja Episcopal Carismática foi 1992 e não 1977 como informou o Jornal

Howard (da Igreja Episcopal Carismática), com vistas à sua transferência de denominação:

Em nome do Revm^o Dale F. Howard, Arcebispo Supervisor da Agência Internacional de Desenvolvimento da Comunhão Internacional da Igreja Episcopal Carismática, e Bispo da Igreja Brasileira, comunico ao clero e aos fiéis da IECB, que no último dia 20 de setembro do ano em curso, o Revm^o PAULO RUIZ GARCIA, Deão da Catedral da Santíssima Trindade da Igreja Episcopal Anglicana do Brasil, Diocese do Recife, solicitou formalmente sua recepção, juntamente com a mencionada Catedral, na Comunhão Internacional da Igreja Episcopal Carismática, através de nossa IECB.

A comunicação somente em 02 de outubro, através do JC, já faz parte da "propaganda" que visa preparar o terreno para a implementação de um projeto já calculado, pensado e decretado. Tudo feito na surdina, em reuniões privativas, e sem o conhecimento dos fiéis/clientes, que agora liam no Jornal sobre a "indecisão" e a "espera" do pastor por uma "direção divina" sobre que caminho novo percorrer. A lógica utilitária de mercado é tão gritante, que nem mesmo um "homem de Deus" envergonha-se ou furta-se de mentir publicamente sobre seus intentos, para perseguir objetivos e interesses pessoais.

Ouvia-se da boca do próprio deão: "saio por amor à Palavra de Deus e por respeito ao meu povo". Ora, a "Bíblia" e o "Povo de Deus" não esperam e *exigem* que o pastor fale a verdade? Onde está o compromisso "ético" com aquele que disse: "conhecereis a verdade, e a verdade vos libertará" (Jo. 8,32)?

"Falar a verdade" em situação de mercado pode significar o afastamento dos clientes; e em contexto de mercado religioso, ludibriar o consumidor é essencial para mantê-lo fiel a determinados produtos.

O discurso do produtor é: "o produto interessa ao consumidor", "o beneficiado é o cliente"; no entanto, ao produzir determinado produto com intenção de vendê-lo em um mercado, o produtor visa (acima de tudo), ainda que não confesse jamais, o interesse e lucro (ainda que nem sempre em forma de dinheiro) pessoal. O pastor diz: estou em função da ovelha; a realidade grita: a ovelha existe em função do pastor.

Outrossim, a imagem que o religioso tenciona mostrar para a opinião pública, é a de um "homem de Deus" ou "homem sagrado", vale dizer, aquele sujeito "piedoso" que age sob a inspiração, iluminação e direção "divina"; e coloca-se firmemente decidido a obedecer aos imperativos éticos implicados na relação com o Sagrado, mesmo que tenha de enfrentar dores e sofrimentos.

Ele intenta passar a idéia de que não age por ímpeto simplesmente pessoal (pois espera a direção divina) ou de forma mundana/carnal (pois reza pedindo a direção divina), ou ainda visando interesses ou ganhos individuais (segundo a matéria: "Paulo Garcia conta que a decisão de desligar-se da Igreja Anglicana do Brasil foi *muito difícil e dolorosa*", mas ele agiu pensando em "seu povo"). Sua obediência à "ética" da "Palavra de Deus" (que, segundo o deão, "condena" a homossexualidade) implica um alto "custo" e uma

grande soma de "ônus"... mas, ele é "fiel" e está disposto a "pagar o preço", ficando inclusive "triste" por assistir ao "acúmulo de situações constrangedoras" (aquelas que "violam" a "Palavra de Deus") na Igreja Anglicana! Segundo o pastor: "os homossexuais merecem nossa compreensão e amor e estamos dispostos a ajudá-los, mas nosso referencial doutrinário e ético é a Bíblia, que é contrária ao homossexualismo". Mas, pergunta-se: como é possível "compreender", "ajudar" e "amar" aos gays, vinculando sua tendência sexual predominante ao "pecado" e ao "erro", logo, ao "impuro" (antônimo radical do "sagrado"); cerceando a "liberdade exagerada" que os mesmos encontram na Igreja Anglicana?

Embora algo em torno de 10% do episcopado anglicano mundial (cerca de 70 bispos) tivesse votado favoravelmente à ordenação de homossexuais assumidos, a última *Conferência de Lambeth* (1998) condenou tal prática como sendo transgressora dos padrões bíblicos. Oficialmente, a *Comunhão Anglicana* (CA) não admite nem a ordenação nem o casamento de homossexuais assumidos. Ora, onde está a tão propalada "liberdade exagerada" que a Igreja Anglicana concede aos gays?

A justificação de Paulo Garcia é feita a partir de um discurso eminentemente teológico; a legitimação é realizada de forma a eximir o agente "pastor" de seus interesses e a colocar em "Deus" a razão última para os atos e interesses do religioso: é por causa de Deus mesmo e não por ele próprio, que o pastor toma a decisão de abandonar a instituição religiosa

na qual serviu como pastor/sacerdote por 33 anos (tentando passar a idéia de que o mesmo, depois de tanto tempo, ainda não acomodou-se ao *status quo*, pelo contrário, dispõe-se a pagar um "alto preço" pessoal para continuar sendo um homem "de Deus", vale dizer, "comprometido" com os imperativos "éticos e morais" da Bíblia).

Segundo o *Jornal*, a alegação do religioso para sua decisão de sair da Igreja Anglicana, consistia no fato de haver "divergências litúrgicas e éticas com relação a posturas adotadas por parte de *dirigentes* da Igreja" [Itálicos nossos]. Quem são esses dirigentes? Quais são essas "posturas"?

Os dirigentes seriam: a) O novo Arcebispo de Cantuária, Dom Rowan Williams (um ardoroso defensor da ordenação de homossexuais assumidos); b) bispos anglicanos (predominantemente americanos e canadenses), que teriam ordenado e até realizado casamentos de gays, c) Dom Robinson Cavalcanti (que embora não seja favorável à ordenação e ao casamento de homossexuais), teria como um dos "amigos" mais próximos e influentes, um homossexual "híbrido" (não assumido, mas com todas as trejeitos) atuando como "eminência parda" da diocese. Como se vê, preconceitos de ordem sexual fortemente sedimentados na tradição cultural, são *instrumentalizados* para servir de arma retórica contra os adversários. Deduz-se, também, que Paulo Garcia (independentemente do fato de desaprovar a homossexualidade pessoalmente), decidiu usar tal arma, justamente por ter consciência do formato/perfil

de sua clientela (conservadora e preconceituosa em sua maioria) e para capitalizar em cima dessa conduta homófoba.

Na verdade, o atual *Arcebispo de Cantuária* não é o primeiro a assumir posições mais liberais em relação a temas polêmicos (a homossexualidade inclusive) na Igreja Anglicana, nem é novidade o fato de alguns bispos anglicanos pelo mundo afora, compartilharem com o Primaz da Comunhão Anglicana (que, aliás, não tem poder para impor seu ponto de vista sobre os demais bispos ou dioceses e províncias). Mais: Paulo Garcia tinha conhecimento de causa que a Igreja Anglicana permite uma certa diversidade de opiniões (inclusive sobre a homossexualidade) e correntes teológicas em seu seio (a famosa inclusividade), como forma de legitimar um *éthos* de corte mais pluralista. Ora, por que Paulo Garcia rebelou-se somente agora contra este estado de coisas, após 33 anos de ministério pastoral? E durante as décadas anteriores, onde estava aquele "homem de Deus", comprometido com os postulados "éticos" e "doutrinários" da Bíblia? P.ex. quando vários e vários clérigos assumidamente homossexuais foram ordenados na Igreja Anglicana mundo afora e na sua própria diocese?

Ao que tudo indica, estamos diante de um caso típico de *dissimulação*: aponta-se ou alega-se algo como razão para uma determinada conduta, justamente para escamotear e dissimular as verdadeiras intenções e interesses inconfessáveis (os homossexuais, nesse caso, cumprem a função e bodes expiatórios). Esse "algo"

apontado é escolhido com base numa grande percepção "sociológica" (a força que possui a sociedade para reprimir certas condutas julgadas errôneas aos seus membros); e, acima de tudo, com um objetivo político: lucrar com o preconceito social, usando-o em proveito próprio e para atingir uma meta específica.

Esse tipo de comportamento, no caso de retor examinado supra, é, como demosramos, deliberado e consciente, premeditado e urdido com finalidade pragmática, sob uma lógica utilitária. A demanda dos consumidores conservadores é captada e influencia o discurso vendido pelo fornecedor/produtor.

Por quais razões então estaria o Deão realmente saindo da Igreja Anglicana? Que tipo de ganho ou lucro pessoal teria ele em "mitra", digo, "mira"? Sejam quais forem as respostas, algo é irrenunciável: suas razões visam interesses *pessoais*, os ganhos e lucros almejados são para desfrute próprio, antes e acima de tudo.

A comparação que o protagonista fez foi relativamente simples: tenho (na IEAB) um bispo no meu calcanhar (em Recife); amanhã poderei ter (na IECB) um arcebispo longe de mim (nos EUA). Hoje sou (na IEAB) presbítero/deão; amanhã poderei ser bispo (na IECB). É a busca de "poder" para ser pastor de uma determinada forma e dentro de um formato eclesial específico, sem ser cobrado, importunado, desvalorizado, criticado tão de perto (como vinha acontecendo na DAR). Como a simonia nunca saiu de moda no cristianismo, a oferta feita pelo Arcebispo Howard (interessado em expandir a IECB) foi simples: se vieres da IEAB para a IECB, serás

Bispo! Como Paulo Garcia tinha sua demanda por poder, a oferta tornou-se irrecusável. Os interesses foram conjugados e, na recepção oficial de Paulo Garcia em 06 de outubro de 2002, na *Catedral da Santíssima Trindade*, foi anunciado por Howard publicamente: Paulo será sagrado bispo em seis meses!

Na IECB o bispo é "nomeado" pela hierarquia superior e não eleito pelo povo e clero (como na IEAB), o que por si só já eliminaria o risco de uma eleição perdida, experiência que o próprio Paulo já havia experimentado anteriormente. Além do mais, as chances de Paulo Garcia eleger-se bispo da IEAB em Recife seriam mínimas, em virtude de sua impopularidade entre o clero. Seu projeto, todavia, não era simplesmente ser sagrado bispo, porque já havia surgido a oportunidade de o ser em outra diocese da IEAB (Paulo Garcia fora sondado para substituir o bispo da Diocese Anglicana de São Paulo); mas o interesse do deão era continuar na *Catedral da SS. Trindade* e em Recife, local onde Paulo Garcia construiu uma firma religiosa de sucesso ao custo de muito suor, e ao longo de quase 30 anos; e, obviamente, onde pretende ficar até morrer sem "largar o osso".

E quais seriam as divergências "litúrgicas" apontadas por Paulo Garcia em relação à postura de dirigentes da Igreja Anglicana? Neste ponto haveria uma referência específica ao contexto local: ao Bispo Robinson Cavalcanti e à DAR. Dessa forma ficaria clara a declaração de Paulo Garcia: "depois de uma turbulência recente no meu pastorado, quando tive desencontros doutrinários e litúrgicos em nível

local e internacional... [Itálico nosso]".

O estopim da questão "local" teria sido a decisão do Bispo Robinson Cavalcanti de instituir o *Rito Opcional para Divorciados*. A questão para Paulo Garcia é muito simples: como apoiar ou realizar um Rito Opcional de Divórcio se toda sua pastoral na Catedral é voltada para a família? Como sacramentar a separação, se nosso deão esforçou-se a vida inteira para vender a imagem de um pastor de sucesso inclusive no seu casamento? Como abençoar a divisão conjugal se um de seus atrativos mais eficazes sempre foi a reconciliação familiar estribada nos *Encontros de Casais com Cristo* (ECC)?

O *Jornal do Commercio* de 10 de novembro de 2002, voltou a dar destaque a Paulo Garcia. Desta vez a página 1 do Caderno *Cidades* (Setor *Religião*) não foi dividido com outra religião (como a matéria anterior de 2 de outubro, onde Paulo Garcia dividia espaço com o Pe. Marcelo Rossi), mas com uma propaganda de carros da Rede Renault. Numa mesma página, sintomaticamente, produtos de diferentes naturezas eram oferecidos e apelavam ao consumo. De um lado a Renault apelava para uma taxa de juros baixa (nem tão baixa assim!), preços atrativos (nem tão módicos assim para quem não dispõe de pelo menos 20 ou 40 mil reais para gastar em um bem de consumo), a estética dos modelos (com seu *design* moderno), tecnologia de ponta etc. Obviamente, tudo isso apelando para que o cliente potencial ficasse convencido da superioridade da Renault sobre outras marcas.

E a grife “Paulo Garcia”, fazia *marketing* de que forma? Primeiramente enfatizando a dimensão “evangélica” da IECB. O título da matéria já dizia tudo: “Evangélicos fundam Igreja Carismática em Pernambuco”. Frisar que a IECB é uma Igreja “evangélica” tinha pelo menos duas intenções. Primeiramente, rebater a crítica do Bispo Robinson Cavalcanti de que a IECB seria uma Igreja mais próxima do modelo católico cismático. Também, reforçar na clientela – que obviamente, sempre tendeu mais para uma vertente “evangelical” dentro do espectro teológico do anglicanismo – a idéia de que continuariam fiéis à marca “protestante” que até então abraçavam. Não haveria ruptura com o modelo até então em voga: esta era a mensagem. Lembra a pasta dental que mudou de nome, mas tinha o mesmo fabricante e a mesma substância.

A IECB, segundo declarou Paulo Garcia, “não é um cisma ou um grupo dissidente de outra religião. É um trabalho sem igual que Deus dispôs nos corações de clérigos dedicados e fiéis de várias denominações, que, por meio de profundas reflexões e incessante oração, percebem a necessidade de um lugar de convergência”. Como a IECB é desconhecida da opinião pública, faz parte da estratégia de *marketing*, para reforçar a marca, oferecer informações para possibilitar a construção de uma imagem ideal para o consumo. Pela maneira como o produto é apresentado, depreende-se que fatia de mercado é visado; ou qual demanda é desejada como alvo pelo produtor. Afirmar que a IECB é uma *opus Dei* é continuar na

estratégia de legitimar o produto simbólico a partir de um referencial teológico, no qual a ação humana e clerical é deslocada para segundo plano, e a ação divina é elevada ao *status* de poder sacralizante. Dessa forma, a instituição ganha uma aura de transcendência e dissimula seus possíveis aspectos de ambigüidade humana e institucional.

Afirmar que a IECB não é resultado de um cisma ou dissidência de outra religião é intentar provocar uma comparação com a concorrente nº 1: enquanto a Igreja Anglicana surgiu de um cisma com a Igreja Católica (idéias como divisão ou dissensão não criam uma boa imagem para um produto que pretende criar a unidade!), a IECB surgiu do desejo de clérigos de várias denominações (católica e anglicana, inclusive) por um espaço de “convergência” entre catolicismo, protestantismo e pentecostalismo. Subtende-se que catolicismo, protestantismo e pentecostalismo não são devidamente sintetizados no anglicanismo. Ora, sendo assim, a proposta da IECB é continuar do ponto em que o anglicanismo se perdeu (tentar ser *via média* entre catolicismo e protestantismo) e, ao mesmo tempo, incluir o mais poderoso movimento religioso do séc. XX (o pentecostalismo), atualizando-se com a agenda religiosa do momento.

Eis aí um produto que se apresenta como “novo”, que pretende atingir eficazmente os resultados a que um produto antigo se propôs e fracassou. É continuidade com parte substancial do projeto anterior, e ao mesmo tempo, ruptura com os rumos e itinerários pelos quais a antiga Igreja dirigia-se.

Paulo Garcia, no entanto, não explica que tipo de "convergência" é essa entre clérigos de várias denominações. Mais: se a IECB pretende ser uma síntese entre três correntes do cristianismo (catolicismo, protestantismo e pentecostalismo), não seria um contra-senso afirmar que ela é uma igreja "evangélica" ou "carismática"?

Como se vê, cada público recebe um tratamento especial na venda do produto: para os tradicionais evangélicos se afirma que a IECB é uma Igreja "Evangélica", mas para um público mais amplo, vende-se a idéia de que tal Igreja é a completude que falta a católicos, evangélicos e pentecostais isoladamente. Em outras palavras: ela é o que o cliente é (ou já possui), e é mais, pois agrega valor de mercado, a saber, elementos que o potencial cliente pode detectar como faltando em sua própria Igreja. É discurso para quem já é, e para quem "pode vir a ser" cliente.

Criar uma demanda por um produto "novo" envolve, por um lado, reforçar a autoridade de seus criadores, e por outro, apontar o seu sucesso de consumo. Paulo Garcia então frisa que os clérigos que "inventaram" o produto eram e são "fiéis e dedicados... pessoas de oração incessante e reflexão profunda". É um produto com selo de qualidade, criado por líderes possuidores de densidade espiritual! Mais: a Igreja Episcopal Carismática (IEC) é um produto novíssimo (existe apenas há dez anos: 1992-2002), e mesmo assim já dá sinais de seu sucesso e vitalidade.

Segundo Paulo Garcia, "a igreja começou com apenas um bispo e três paróquias. Dados atuais

indicam a existência de 1.000 igrejas e cerca de 700 mil membros espalhados em 20 países... uma das denominações que mais crescem no mundo... instalada há menos de 1 mês no Brasil, já conta com cerca de 7.000 membros e 4 paróquias: Espinheiro, Janga, Timbaúba e Vitória de Santo Antão".

O produto funciona! As pessoas estão consumindo! Os efeitos são percebidos rápida e meteoricamente! Consuma: ele já está aqui à sua disposição. Venha até mim! Essa parece ser a mensagem cifrada da propaganda de Paulo Garcia; que dispara: "pretendo instalar uma paróquia por mês". Aumentar as vendas, os pontos de distribuição e o número de consumidores. Eis o projeto do Deão da *Catedral da SS. Trindade*: ênfase na concorrência, no aumento da produção e nos resultados rápidos. É claro, tudo isso sob a batuta do empresário de fé mais bem sucedido da região: Paulo Garcia.

As matérias publicadas no **JC** são verdadeiras peças de propaganda. Paulo Garcia tem consciência do papel importante dos *mass media*, e usa seu bom relacionamento com membros da *high society* pernambucana, para disponibilizar espaços preciosos no Jornal (é amigo de Paes Mendonça, dono do *Jornal do Comercio*) e na Televisão (é amigo do apresentador João Alberto), e assim capitalizar bônus para sua pessoa e seu projeto/negócio pastoral e eclesiástico.

Se na matéria de 2 de outubro de 2002, Paulo Garcia pretendia legitimar sua saída da Igreja Anglicana, na de 10 de novembro de 2002 a estratégia é outra:

reforçar a crítica à Igreja Anglicana (para legitimar ainda mais sua saída de lá), e, principalmente, vender a nova marca (IECB), vinculando-a acima de tudo à sua própria pessoa. Desta feita, sua foto (que na primeira matéria ocupava o lugar de destaque) fica abaixo de uma foto maior com a fachada do Templo da *Catedral da SS. Trindade*. A mensagem é clara: Paulo Garcia e a Catedral se confundem, um não existe sem o outro. Por isso: ele continuará lá, e a Catedral continuará no mesmo ritmo em que vinha! Muda o rótulo, não o fabricante ou o produto. Já a vinculação da marca à sua pessoa (*personalismo*), não apenas é típica da figura carismática, mas também do estilo *pop priest*, em que o produto é vendido de forma a fazer uma vinculação com o garoto propaganda. Reforçar a imagem de um é reforçar a imagem do outro; colocar um em evidência é colocar o outro sob os holofotes.

Mas esse tipo de estratégia tem um custo institucional e outro ético. O ético tem a ver com a mentira embutida na propaganda, vale dizer, a falsa propaganda, e isso num contexto em que não há órgão regulador (o Estado p. ex.). Vejamos então como Paulo Garcia apresenta-se: Fala como "bispo" sem ainda ter sido sagrado para o ofício; afirma ser o "fundador" da IECB no Brasil, quando, na verdade, a Igreja já havia sido fundada e contava com paróquias e clero funcionando há pelo menos 2 anos (desde a primeira visita do Arcebispo Howard em 2000); contabiliza 4 paróquias e 7.000 membros, exagerando os números por um lado (para revestir de maior ufanismo seu projeto messiânico) – pois se a Catedral

ficara com 4.500 membros após o cisma e as 3 paróquias mencionadas possuíam não mais que 1.000 membros, como poderia se chegar aos 7.000 mil citados? – e subtraindo, por outro, "esquecendo-se" de mencionar as paróquias que já integravam a IECB antes da chegada da Catedral. É como se tudo começasse a partir dele e da Catedral, sendo o clero e as paróquias anteriores reduzidos o zero da inexistência ou do desconhecimento. Paulo Garcia, portanto, apresenta-se como o ponto alfa da caminhada da IECB, obviamente para evitar o surgimento de possíveis vínculos do povo com os clérigos mais antigos da IEAB na região, e também para desqualificá-los, afinal a IECB, apesar de estar presente no contexto, somente agora teria "crescido vertiginosamente", o que apenas corroborava e amentava o capital político de nosso deão.

O *custo institucional* relaciona-se com a criação de conflito com o clero da IECB que já estava na região antes da chegada de Paulo Garcia. Para este público, Paulo Garcia argumentou que a repórter não entendeu corretamente as informações prestadas, ou seja, eximiu-se de assumir a responsabilidade por suas declarações. Como este tipo de atitude solapou a confiança dos pares, que sentiram-se desvalorizados e excluídos do processo de construção eclesial, bem como foram forçados a não confiarem mais na palavra do Deão/futuro Bispo diocesano, que ora dava provas de que seu "estrelismo" (palavra usada por um dos clérigos da IECB entrevistados à época da publicação da matéria no Jornal) desconhecia

certos limites éticos inegociáveis, para quem necessita manter relações interpessoais baseadas em lealdade, parceria e cooperação.

Ao afirmar: "pretendo instalar uma paróquia por mês", Paulo Garcia não apenas revelava seu "personalismo" e "estrelismo", como explicitava o tipo de modelo pastoral que desejava implantar na IECB: formar quadros com um perfil construído à imagem e semelhança de Paulo Garcia (o bispo, que segundo a Igreja é o **Pai** em Deus), ou seja, comprometidos com o expansionismo do genitor. Dessa forma, pastor de verdade é aquele que funda igrejas e as faz crescerem; é aquele que apresenta números cada vez maiores em cada relatório anual que deve ao Bispo.

Status pastoral nesse modelo é adquirido por quem demonstra maior produtividade e resultados. É o sucesso do modelo pastoral de

"vendedor espiritual", que tende a acumular benefícios na justa medida de seu aumento de produtividade! Numa firma em estágio de instalação, pequena e decidida a prosperar, tal realidade intensifica-se ainda mais em grau superlativo.

Como se vê, o tipo de liderança forjado num modelo de pesada concorrência em livre mercado, é determinado pela necessidade de produção de resultados. Num contexto assim, pastores com sensibilidade para fazer teologia reflexiva e crítica, místicos voltados à contemplação, profetas dispostos a sacrificarem-se pela libertação dos oprimidos etc, estão fadados à insignificância e ao ostracismo institucional, afinal seus "carismas" não são produtivos ou funcionais para a Igreja!

Referências:

- ANDERSON, G. .M. (1988). " Mr. Smith and the preachers: the economics of Religion in the *Wealth of Nations*". In *Journal of Political Economy*, vol. 96, nº 05.
- BARNA, George (1992). *O Marketing na Igreja*. Rio de Janeiro: JUERP.
- BEYER, Peter F. (1994). "A privatização e a influência pública da religião na sociedade global". In: FEATHESTONE, Mike, (coord.). *Cultura global; nacionalismo, globalização e modernidade*. Petrópolis: Vozes.
- _____ (1997). "Religious Vitality in Canada: the complementarity of religious market and secularization perspectives". In: *Journal of the Scientific Study of Religion*, 36(2):272-288.
- BERGER, P. L. (1963). "A Market Model for the Analysis of Ecumenicity". In *Social Research*, 30:77-93.
- BENDIX, Reinhardt (1970). "Reflexions on Charismatic Leadership". In WRONG, D. H. *Max Weber*. Englewood Cliffs: Prentice Hall.

- BIBBY, R. W. (1990). *Fragmented God; the poverty and potential of religion in Canada*. Toronto: Stodard.
- _____ & BRINKERHOFF, M. B. (1994). "Research Note: articulation of the saints 1996-1990; new data, new reflections". In *Journal of the Scientific Study of Religion*, 33(3):273-280.
- BOURDIEU, Pierre (1998). *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva.
- _____ (1979). *O desencantamento do mundo; estruturas econômicas e estruturas temporais*. São Paulo: Perspectiva.
- _____ (1996). *A economia das trocas lingüísticas*. São Paulo: EDUSP.
- BRUCE, Steve. (1993). "Religions and Rational Choice: a critique of economic explanations of religious behavior". In *Sociology of Religion*, 54(2):194-205.
- _____ (1995). "The truth about religion in Britain". In *Journal of the Scientific Study of Religion*, 34(4):417-430.
- CAMPOS, L. S. (1997). *Teatro, Templo e Mercado; organização e marketing de um empreendimento neopentecostal*. Petrópolis/São Paulo: Vozes/UMESP.
- CHAVES, Mark & CANN, David. E. (1992). "Regulation, pluralism and religious market structure". In *Rationality and Society*, 4:272-290.
- _____, SCHRAEDER, P. J. & SPRINDDYS, M. (1994). "Stage regulation of religion and Muslim religious vitality in the industrialized West". In *The Journal of Religious*, vol. 56, nº 04, Novembro de 1994:1087-1097.
- CIPRIANI, R., ELETA, P. & NESTI, A., orgs. (2000). *Identidade e mudança na religiosidade latino-americana*. Petrópolis: Vozes.
- CLEARY, E. & STEWART-GAMBINO, H. (eds.). *Conflict and competition: the Latin America Church in a changing environment*. Boulder: Lynne Rienner.
- Evangélicos fundam igreja carismática em Pernambuco. *Jornal do Commercio*. Recife, 10 nov 2002. Caderno Cidades, Seção Religião, p. 1.
- FERREIRA, Jônatas (1993). *Carisma e história; ética e razão na análise weberiana do mundo moderno*. Dissertação de Mestrado. Recife (PE): PPGS/UFPE.
- FINKE, Roger & STARK, Rodney (1992). *The Churching of America 1776-1990; winners and losers in our religion economy*. Rutgers: University Press.
- FRIGÉRIO, A. (1998). "Desregulación del mercado religioso y expansión de nuevas religiones: una interpretación desde la oferta". XXII Encontro Anual da ANPOCS, GT "Religião e Sociedade", Caxambu, MG.
- FÜRSTENBERG, Friedrich (1976). *Sociología de la religión*. Salamanca: Sígueme.

GOLDENSTEIN, Gilda Tashner (1990). *Comportamento do consumidor; estudo de tendências*. São Paulo: FGV.

GUERRA, L. D. (2000). *Competição, demanda e a dinâmica da esfera da religião no nordeste do Brasil*. Tese de Doutorado. Recife: PPGS/UFPE.

_____. (1993) "Movimento Carismático na Igreja: uma estratégia de concorrência da mensagem Católica no mercado de trocas simbólico-religiosas?". In TEREZA, Ximenes. *Novos Paradigmas e Realidade Brasileira*. Belém: NAEA.

HAMBERG, Eva. M. & PETERSSON, Thorleif. (1994). "The religious market: denominational competition and religious participation in contemporary Sweden". In *Journal of the Scientific Study of Religion*, 33:205-216.

IANNACCONE, Laurence R. (1988). "A formal model of church and sect". In *American Journal of Sociology*, 94:S241-S258.

_____. (1991). "The consequences of the religious market structure". In *Rationality and Society*, 3:156-177.

_____. (1992a). "Sacrifice and Stigma: reducing free-riding in cults, communes and other collectives". In *Journal of the Political Economy*, 100:271-292.

_____. (1992b). "Religious Market and the Economics of Religion". In *Social Compass*, 39:123-31.

_____. (1994). "Why strict churches are strong". In *American Journal of Sociology*, 99:1180-1211.

_____. (1996). "Reassessing Church Growth: Statistical Pitfalls and their consequences". In *Journal of the Scientific Study of Religion*, 35(3):197-216.

_____ & FINKE, Roger (1993). "Supply-side explanations for religious change". In *The Annals*, 527:27-39.

_____, OLSON, D. V. A. & STARK, R. (1995). "Religious Resources and Church Growth". In *Social Forces*, december, 1995, 74(2).

KATER FILHO, Antonio Miguel (1997). *O marketing aplicado à Igreja Católica*. São Paulo: Loyola.

KELLEY, Dean (1972). *Why strict churches are growing*. New York: Harper and Row.

_____. (1984). "Why conservative churches are still growing". In MACNAMARA, Patrick. *Religion North American Style*. Wadsworth, C. A.: Belmont.

KOTLER, Philip (1988). *Marketing para organizações não lucrativas*. São Paulo: Atlas.

LAND, Kenneth C., DEANE, Glenn & BLAU, Judith (1991). "Religious pluralism and

church membership: a spatial diffusion model". In *American Sociological Review*, 56:237-249.

LECHNER, Franz J. (1989). "Catholicism and social change in the Netherlands: a case of radical secularization?". In *Journal of the Scientific Study of Religion*, 28:136-147.

_____. (1996a). "Secularization in the Netherlands?". In *Journal of the Scientific Study of Religion*, 35(3):252-264.

_____. (1996b). "Rejoinder to Stark and Iannaccone: 'Heads, I Win...'; On Immunizing a Theory". In *Journal of the Scientific Study of Religion*, 35(3):272-274.

LEE, Richard R. (1992). "Religious practice as social exchange: An explanation of empirical findings". In *Sociological Analysis*, 53 (Spring): 1-35.

MAINWARING, S. (1986). *The Catholic Church and Politics in Brazil (1916-1985)*. Stanford: Stanford University Press.

MARX, Karl. (1996). *Para a crítica da economia política*. Col. Os pensadores. São Paulo: Nova Cultural.

MATTHES, Joachim (1971). *Introducción a la sociología de la religión*. (Vol. II: Iglesia y sociedad). Madrid: Alianza Editorial.

MEHL, Roger (1974). *Tratado de sociología del protestantismo*. Madrid: Studium Ediciones.

MOORE, R. L. (1994). *Selling God; American Religion in the Market Space of Culture*. New York: Oxford University Press.

NEGRÃO, Lísias (1994). "Intervenção sobre a palestra 'As falácias do Mercado'". In *Misticismo e Novas Religiões*. Petrópolis: Vozes.

ORO, Ivo Pedro & Steil, C. A., orgs. (1997). *Globalização e Religião*. Petrópolis: Vozes.

POSSAS, Mário (1989). *Dinâmica e concorrência capitalista; uma interpretação a partir de Marx*. São Paulo: Hucitec.

Paulo Garcia deixa a Igreja Anglicana. *Jornal do Commercio*, Recife, 02 out 2002. Caderno Cidades, Seção Religião, p. 5.

PRANDI, Reginaldo & PIERUCCI, A. Flávio (1996). *A realidade social das religiões no Brasil*. São Paulo: HUCITEC.

ROBERTSON, R. (1992). "The economization of Religion: Reflections on the Promise and limitations of the economic approach". In *Social Compass*, 39(1):147-157.

- ROLIM, Francisco Cartaxo, org. (1997). *A religião numa sociedade em transformação*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- _____. (1996). *Dicotomias Religiosas*; ensaio de sociologia da religião. Petrópolis, RJ: Vozes.
- SIMPSON, I. (1990). "The Stark-Bainbridge Theory of Religion". In *Journal of the Scientific Study of Religion*, 29(3):367-371.
- SOARES, Aldenor Alves. *Sociologia do Anglicanismo*. Recife: Editora Livro Rápido, 2003a.
- _____. *Teologia do Anglicanismo*. Recife: Editora Livro Rápido, 2003b.
- _____. *A dimensão católica da Igreja Episcopal Carismática*. Recife: Editora Livro Rápido, 2004.
- STARK, Rodney (1985a). "From church-sect to religious economies". In HAMMOND, Philip (ed.). *The sacred in Post-secular Age*. Berkeley: UCLA Press, pp. 139-149.
- _____. (1985b). "Europe's receptivity to religious movements". In STARK, Rodney (ed.). *Religions movements: Genesis, Exodus and Numbers*. New York: Paragon, pp. 301-343.
- _____. (1992). "Do catholic societies really exist?". In *Rationality and Society*, 4:261-271.
- _____. (1993). "Europe's receptivity to religious movements: Round Two". In *Journal of the Scientific Study of Religion*, 32:389-397.
- _____ & BAINBRIDGE, William S. (1985). *The future of Religion: secularization, revival and cult formation*. Berkeley: UCLA Press.
- _____ & BAINBRIDGE, William S. (1987). *A Theory of Religion*. Bern: Peter Lang.
- _____ & FINKE, Roger (1988). "American Religion in 1776: A Statistical Portrait". In *Sociological Analysis*, 49:39-51.
- _____ & FINKE, Roger (2000). *Explaining the human side of Religion*. Berkeley:UCLA Press.
- _____, FINKE, Roger & IANNACCONE, L. (1994). "Pluralism and Piety: England and Wales". In *Journal of the Scientific Study of Religion*, 34(4):431-444.
- _____ & IANNACCONE, L. (1992). "Sociology of Religion". In BORGATTA, Edgar F. & BORGATTA, Marie L. (eds.). *Enciclopedia of Sociology*. New York: Macmillan, pp. 2029-2037.
- _____ & IANNACCONE, L. (1993). "Rational choice propositions about religious

movements". In BROMLEY, David. G. & HADDEN, Jeffrey K. (eds.). *Handbook of Cults and sects in America*. Greenwich: JAI Press, pp. 109-125.

_____ & IANNACCONI, L. (1994). "A Supply-side interpretation of the 'secularization of Europe'" . In *Journal of the Scientific Study of Religion*, 33:230-252.

_____ & IANNACCONI, L. (1996). "Response to Lechner: recent religious decline in Quebec, Poland and Netherlands; a theory vindicated". In *Journal of the Scientific Study of Religion*, 35(3):265-271.

_____ & IANNACCONI, L. (1995). "Truth? A reply to Bruce". In *Journal of the Scientific Study of Religion*, 34(4):516-519.

_____ & McCANN, James C. (1993). "Market Forces and Catholic Commitment: Exploring the New Paradigm". *Journal of the Scientific Study of Religion*, 32:111-123.

TROELTSCH, Ernst (1976). *Iglesia y secta*. In: FÜRSTENBERG, F. *Sociología de la religión*. Salamanca: Sígueme.

VOYE, L. (1992). "Religion et économie: apports et limites de l'analyse du religieux a partir de cadres théoriques empruntés a l'économie" . In *Social Compass*, 39(1):159-169.

WEBER, Max (1994). *Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva* (Vols. 1 e 2). Brasília: UnB.

_____. (1982). *Ensaio de Sociologia*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan.

_____. (1987). *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. São Paulo: Pioneira.

TÁCITO, SUA VIDA DE AGRÍCOLA, E A COMPETIÇÃO ARISTOCRÁTICA NO ALTO IMPÉRIO ROMANO¹

Fábio Duarte Joly²
Fábio Faversoni³

Resumo

Este artigo apresenta uma análise da *Vida de Agrícola*, de Tácito, buscando apontar como nessa obra literária, composta no gênero das *laudationes funebres*, o autor tece uma reflexão sobre os comportamentos políticos predominantes na aristocracia dos séculos I e II d.C. Deste modo, além de se adequar a um determinado gênero literário, a obra em questão mostra-se uma forma de intervenção política num quadro de intensa competição aristocrática no Alto Império Romano.

Palavras-chave: Roma, Tácito, aristocracia.

Abstract

This article aims to analyse Tacitus' *Life of Agricola*, seeking to identify how this literary work, following the genre of the *laudationes funebres*, presents a reflection about the most common forms of the Roman aristocracy's political behaviour in the first and second centuries A.D.. Our argument is that, besides following the precepts of a particular literary genre, this work was also a form of political intervention in a context of intense aristocratic competition in the Early Roman Empire.

Keywords: Rome, Tacitus, aristocracy.

Introdução

Um debate importante no âmbito dos estudos sobre as obras de Tácito reside nas respostas que foram dadas pelos estudiosos à seguinte pergunta: suas obras são ações políticas do autor ou artefatos literários mais voltados a uma tradição do que a um contexto dado? Este artigo busca analisar este problema estudando, de forma mais detida, a biografia de Agrícola, escrita por Tácito em 98 d.C. Entendemos, em primeiro lugar, que Tácito se utilizou das tradições literárias para construir uma posição política no interior de um ambiente de dura competição intra-aristocrática. Em segundo lugar, também é objetivo deste estudo caracterizar, por meio da análise da figura de Agrícola, como Tácito qualificava esta disputa na aristocracia do Alto Império.

Há um consenso de que o elogio a Agrícola tem como conceitos fundamentais a *moderatio* e a *prudentia* do biografado. A postura de Agrícola lhe permitiu sobreviver. Este é um ponto que já foi bem explorado pela historiografia (por exemplo, BIRLEY, 2009: 47-58). Apontamos, contudo, para um novo problema: a quem sobreviveu Agrícola? A crítica aponta para o tirano, para Domiciano, particularmente. É verdade. Sobreviver a um mau imperador é um desafio para um aristocrata virtuoso. Mas há de se sobreviver também aos que se beneficiam de um regime tirânico, prejudicando aos demais aristocratas, por exemplo. Os quinze anos de Domiciano não teriam sido obra apenas de um imperador louco que teria colocado uma

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, através de seu edital Universal e bolsa Produtividade em Pesquisa.

² Professor adjunto de História Antiga na Universidade Federal de Ouro Preto.

³ Professor adjunto de História Antiga na Universidade Federal de Ouro Preto.

aristocracia unificada e virtuosa sob o império do medo. Pretendemos ressaltar que Tácito aponta para a existência tanto de setores da aristocracia que promoveram uma oposição por ele qualificada como temerária frente ao imperador, como houve outro setor que se acomodou frente à tirania, buscando beneficiar-se dela, com todos os riscos que isto implicava.

Assim, nossa hipótese é que os aristocratas virtuosos teriam que sobreviver ao tirano, mas não apenas a ele. Teriam que sobreviver também aos aristocratas que conspiravam (e levavam à perda de muitos) e ainda àqueles que colaboravam com a tirania (e levavam à perda de outros tantos). Portanto, ambos os grupos constituíam um perigo para o homem de virtude que pretendia servir apenas à república. Afinal, mesmo depois de morto o tirano, os aristocratas que se beneficiaram com ele continuavam atuantes, do mesmo modo como aqueles aristocratas que sempre estariam prontos a mover novas conspirações contra o novo príncipe. Com Nerva e Trajano, não sendo eles tiranos, algo mudou; mas não tudo. A conclusão inicial a que podemos chegar, então, é que Tácito atua politicamente para justificar sua posição como sobrevivente à tirania e se distingue de outros setores da aristocracia. Ele é explícito em chamar a atenção para este ponto quando diz: "podem existir grandes homens mesmo sob maus imperadores" (*posse etiam sub malis principibus magnos viros esse, Agric., 42, 6*). Ou seja, sua obra se insere em tradições literárias reconhecíveis, como a dos elogios fúnebres e a das biografias, mas só se insere nestas

tradições literárias porque elas servem a um propósito político dado: servir como instrumento na velha e boa competição intra-aristocrática romana.

Os estudos sobre Tácito e suas formas⁴

As obras de Tácito foram tomadas ao longo de séculos, desde Petrarca e através da Renascença, e no longo período em que sua leitura se deu sob a égide das monarquias modernas, especialmente sob as monarquias absolutistas, como um manifesto contra tirania. Mais do que um manifesto, muitas vezes estas obras foram tomadas como uma denúncia dos desmandos cometidos pelos monarcas e o registro do resultado lastimável de tais regimes: destruição da aristocracia, decadência moral e o império do medo. A história de Tácito cumpriria este papel de advertência contra o poder desmedido, e seria também uma vingança da posteridade. A liberdade suprimida, quando retorna, acerta as contas com aqueles que promoveram o servilismo. Assim, além dos resultados globais das tiranias serem ruínas, seria desastroso também o fim do tirano que, mais cedo ou mais tarde, é suprimido, e sua imagem para a posteridade é sempre negativa.

A supressão do tirano pode impor ainda um período de instabilidade, de guerra civil, que coloca em risco toda a organização política. Logo, a supressão do tirano não era uma resposta vista como simples. Tácito foi lido como um excelente retratista das tiranias dos imperadores romanos. Suas obras serviram para inspirar tanto a defesa

⁴ "Formas" aqui na acepção que lhes confere GUARINELLO, 2003.

da monarquia (que não seria ruim – uma vez que Tácito teria apontado os governantes e mesmo a aristocracia, mas não o regime em si, como a origem dos problemas) quanto a luta pela república, por parte dos que usaram suas obras como uma advertência a respeito do que as monarquias sempre se tornam: tiranias. Portanto, Tácito seria tomado como um autor praticamente atemporal, um manifesto contra os tiranos e, não menos importante, um manual para sobreviver ou mesmo reformar estes períodos difíceis (SCHELLHASE, 1976; BERMEJO, 2010).

Com a emergência da história científica, especialmente a partir do século XIX, Tácito deixou de ser visto como o manual prático que fora até então, como fonte de *exempla* para monarquistas e republicanos (MOMIGLIANO, 1992: 149). Neste novo contexto, Tácito passa a ser visto como fonte histórica, como documento que poderia permitir, em associação com outros documentos, o estudo do Império Romano⁵. Deste modo, tratava-se de fazer a crítica a Tácito e buscar extrair dele as informações mais completas e confiáveis sobre os governos dos imperadores.

Exposto ao crivo da ciência moderna, Tácito deixou de ser um campeão na luta pela liberdade ou guia de sobrevivência nas ou para as monarquias. Passou-se justamente à tentativa de eliminar de Tácito suas convicções políticas, seus juízos, para extrair-lhe dados. Neste sentido, ganha proeminência, sobretudo, o estudo e a crítica dos proêmios dos historiadores antigos. Estes estudos serviram para colocar em julgamento

os métodos usados para a construção das obras historiográficas antigas. Naturalmente que os critérios aplicados para considerar se os métodos dos historiadores antigos eram bons ou não foram os da ciência moderna⁶. Não surpreende, portanto, que os historiadores antigos tenham sido todos reprovados nestas provas e que se tenha imposto aos historiadores modernos não mais aprender com os antigos, mas ensinar-lhes: criticando e corrigindo seus erros para que se pudesse conhecer a história que eles teriam falhado em escrever⁷.

Uma contribuição que veio a estabelecer um novo patamar para a leitura dos textos de Tácito é a obra de Ronald Syme a respeito deste autor. *Tacitus* (1958) segue sendo leitura obrigatória para aqueles que estudam este autor. A análise de Syme procurou compreender não apenas os textos de Tácito, mas as motivações do autor e as relações entre os escritos e o contexto de sua produção. Obra histórica e fazer histórico estão profundamente imbricados na análise de Syme. Não se trata mais de um Tácito que é observador da história e tece lições para a posteridade, mas de um senador que atua politicamente e faz de seus escritos parte desta atuação. Além disto, seguindo a via que Syme já tinha explorado em seu *opus magnum* anterior, *The Roman Revolution* (1939), esse estudo se apóia em um estudo prosopográfico para demonstrar que Tácito está inserido em uma progressiva mudança do perfil da elite senatorial. Syme mostra que, em Roma, cada vez mais teve peso uma elite de origem provincial em detrimento de

⁵ Um marco nessa nova leitura de Tácito é a obra de Barthold Georg Niebuhr, que escreveu, em sua *História de Roma*, de 1811-2, que “se tivéssemos Tácito completo, teríamos a história do Alto Império Romano em uma das maiores obras da Antiguidade” (citado a partir da tradução inglesa: NIEBUHR, 1849: 170). Sobre a ruptura instaurada por Niebuhr na análise da historiografia antiga, ver NIPPEL, 1993: 20-1.

⁶ Uma discussão acerca dos limites desse método é PITCHER, 2009.

⁷ Gaston Boissier dá uma boa indicação destas leituras de Tácito em seu tempo, mas já marca sua desconfiança com o triunfalismo de uma ciência histórica capaz de produzir uma visão definitiva e verdadeira sobre o passado: “Nada dura nestas construções que com tantas pesquisas e trabalho nós tentamos erguer. Depois de pouco tempo, a descoberta de documentos novos, uma melhor interpretação dos textos, ou simplesmente um gosto pela novidade mudam as opiniões assentadas. Esta renovação perpétua dá a ideia de que nada é seguro na história e que ela está sempre recomeçando” (BOISSIER, 1903: 104).

uma elite itálica. Tácito, assim, teria uma preocupação política em evidenciar esta renovação como algo positivo e uma alternativa para o aperfeiçoamento do Principado. O próprio Tácito era possivelmente um provincial (assim como seu sogro Agrícola), da Gália Narbonense. Não será demais destacar que também Ronald Syme era um "provincial", vindo da Nova Zelândia, e, talvez por isto, ainda mais sensível a respeito deste aspecto.

Em suma, o fato de os escritos de Tácito serem produções literárias não impede que sejam também documentos históricos, que nos permitam tanto compreender melhor a tradição literária em que se inserem quanto os conflitos que sua escrita acaba por registrar, além de permitir que conheçamos melhor a época de sua produção.

Reiteramos esse ponto porque nos estudos mais recentes sobre o historiador latino parece haver uma certa tensão entre esses pólos. Estudos como os de Dylan Sailor, Ellen O'Gorman e Holly Haynes, por exemplo, mostram-se atentos a questões voltadas à apresentação da narrativa e seus jogos de alusões, buscando entrever quais seriam os objetivos de Tácito ao escrever suas histórias, mas sem chegar a inquirir sobre um estudo histórico dos eventos que ele descreve. Estes estudos são tributários em larga medida da contribuição de A. J. Woodman que, inspirado pelas proposições do giro linguístico, buscou ressaltar as características literárias, discursivas da obra de Tácito, e sua autonomia com relação a seu próprio tempo e com uma verdade reconhecível nos termos da

ciência moderna. A grande ênfase de Woodman é justamente contrapor o estatuto do texto historiográfico antigo com relação aos parâmetros do que alguém poderia chamar de "científico".

Woodman, em *Rhetoric in Classical Historiography*, ressaltou que a concepção de *inventio*, como definida por Cícero no *De Inventione*⁸, tornaria a historiografia antiga essencialmente um gênero retórico, devendo ser classificada mais como literatura do que história. A retórica atuaria na manipulação de verdades factuais por razões dramáticas, de maneira que o resultado seria antes uma narrativa do que poderia ter acontecido, e não do que aconteceu. Portanto, para Woodman, historiografia antiga e moderna contrapõe-se, devido ao papel da *inventio*, "um conceito que é naturalmente a antítese de 'científico'" (1988: 199). Apoiando-se nas reflexões de Fleischman (1983), Woodman propõe uma via interpretativa importante, que chama a atenção para a forma como os textos historiográficos foram constituídos na relação com seus ouvintes. Ele marca bastante bem que o estatuto de verdade não é dado pela prova, na autenticidade dos fatos e eventos, mas que também não se confunde simplesmente com a ficção. Woodman cita Fleischman para dizer que: "História era aquilo em que se acreditava de boa vontade" (1988: 110; 201).

Nesta mesma perspectiva, O'Gorman, em *Irony and Misreading in the Annals of Tacitus*, sustenta a ideia de que o recurso à ironia utilizado por Tácito visa a enfatizar o

⁸ Cícero, *De Inventione* 1, 9: *Inventio est excogitatio rerum verarum aut veri similibus, quae causam probabilem reddant.*

esvaziamento de sentido proporcionado pelo advento do Principado, como um palco de falsas aparências e verdades recônditas:

Tácito, então, representa a Roma Imperial como um lugar e tempo onde a comunicação social rompeu-se em certa medida, resultando em mal-entendidos, fingimentos e talvez aporias. Não só a incompreensão generalizada serve como uma poderosa metáfora para a perversão do sistema político, na passagem do governo do Senado para o poder imperial, mas também funciona como o meio pelo qual Tácito se situa em uma tradição da historiografia cética, desde seu predecessor Salústio até o historiador grego Tucídides. Em todos os três historiadores (...) a perversão da linguagem e da sua capacidade de transmitir significado é apresentada como um sintoma de uma sociedade em meio à agitação social e moral. (O'GORMAN, 2000: 14)

Esta atitude cética teria como implicação levar o leitor a tomar uma posição na interpretação histórica. Teríamos, nesse caso, o predomínio da forma sobre o conteúdo na narrativa dos *Anais*, no sentido de que a escolha estilística do autor constrói uma representação colocada ao leitor para seu julgamento.

Caminho semelhante segue Holly Haynes, em *The History of Make-Believe: Tacitus on Imperial Rome*. Para a autora, Tácito

não escreve sobre a realidade da política ou da cultura imperial, mas sobre o quadro imaginário que a sociedade imperial traça de sua relação com as condições concretas de existência. Ele, portanto, descreve a representação de uma representação: a imagem que a sociedade faz de uma relação imaginária com a realidade. (HAYNES, 2003: 30)

Haynes argumenta, por exemplo, que Oto e outros pretendentes ao trono em 69 herdaram uma ficção da República estabelecida por Augusto, que os imperadores Júlio-Cláudios subsequentes perpetuaram. Consequentemente, os imperadores daquele ano de convulsões seriam meras ficções de uma ficção maior. Enfim, trata-se do Principado como ordem simbólica reproduzida na narrativa, no sentido de que o pensamento de uma "sociedade imperial" reflete-se na escrita de Tácito.

Dylan Sailor também retoma essa ideia, postulando que Tácito entendia que suas obras históricas competiam não apenas com outros escritos de história, mas com outros modos de representação políticos e culturais que emanavam do próprio *princeps*. O autor busca situar a decisão de Tácito em escrever história num contexto mais amplo de uma crise de autonomia e autoridade da elite sob o Principado. Este regime teria subvertido antigos sistemas de representação e significado na medida em que o imperador passou a ser o centro a partir do qual as honras e cargos eram distribuídos pela aristocracia e, sobretudo, porque monopolizou as formas mais representativas de expressão da glória militar, como o triunfo. Tácito então, ao compor suas obras, pretendia passar a impressão de que era independente ao se manter afastado desse centro de poder. Diz ele:

A fim de produzir uma história condizente com o prestígio literário ou social, um autor deveria assegurar que seu livro seria visto como

simplesmente um exercício de *libertas*, uma produção independente de um indivíduo autônomo. A *auctoritas* do *princeps* teria um peso tal que um escritor deveria mostrar aos seus leitores que seu livro era independente; na ausência de uma demonstração convincente, ele estava sujeito a perder a autoria de seu próprio livro aos olhos do público leitor. (SAILOR, 2008: 42)

Paradigmática dessa perspectiva é sua biografia de Agrícola. De acordo com Sailor, no tratamento que Tácito confere à participação de Agrícola no contexto de competição intra-elite por glória, essencial para a expansão e pacificação imperial, a Bretanha é retratada retoricamente como um espaço à parte do restante do Império e, portanto, alheio à influência do *princeps*. Nesse sentido, o Império configura-se como um processo constantemente auto-renovável de expansão, movido por uma elite que busca afirmar-se pela glória militar, construindo laços internos de reciprocidade, mas sem descartar a hierarquia. Essa economia da glória emerge na biografia de Agrícola como um sistema fechado, desempenhado numa província como que destacada do Império e marcado pela reciprocidade entre comandantes e subordinados, sem qualquer interferência imperial. Os governadores sobressaem-se como líderes independentes. Na *Germânia*, que Tácito teria composto após a *Vida de Agrícola*, temos novamente um território destacado do Império, mas não anexado, cuja sociedade guerreira governa-se por uma economia da glória semelhante àquela descrita na Bretanha.

Comparando com a análise de Tácito feita por Syme, um primeiro aspecto que se destaca na bibliografia acima é a uniformidade de que se reveste a chamada "sociedade romana imperial". É nos apresentado um quadro muito homogêneo, grosso modo contrapondo uma elite imperial a uma elite republicana, cada qual com um conjunto de valores unificado. Syme já apontara a necessidade de entender uma elite provincial em ascensão, dinâmica e melhor preparada para assumir postos de serviço sob os imperadores, deixando para trás uma aristocracia romana que não se adequava aos novos tempos.

Por fim, ao se colocar demasiado relevo na arquitetura retórica da obra taciteana, e como esta elabora representações do Principado, este mesmo regime político acaba retratado de forma estática, sem qualquer mudança na diacronia, como se o tempo e contexto em que Tácito escreve, no século II, fosse essencialmente igual ao período Júlio-Cláudio que ele descreve nos *Anais*: mesmas tensões, mesmas ambiguidades causadas pela presença do *princeps*, sem mudanças na composição da elite imperial ou mesmo das características do poder do *princeps*. Esta forma rígida e imóvel de ver tanto o Principado quanto as elites nos parece servir mais para tentar qualificar uma tópica em Tácito que explicaria todas as suas obras e sua forma de ver a história. Se esta tópica transparece na obra de Tácito e pode ser útil à compreensão dos trabalhos deste autor, é preciso admitir também que outras divisões

para além de elite republicana e elite imperial, e regime republicano e regime do Principado, podem ser percebidas em Tácito. Talvez seja tempo de tentarmos retomar Syme: uma análise literária não pode correr paralela a uma história social e política de Roma, mas deve se integrar a ela.

A Vida de Agrícola e as elites sob os Principados de Domiciano, Nerva e Trajano

Syme qualifica a *Vida de Agrícola* "como testemunha da escravidão passada e da felicidade presente" (1970: 2). Indica por esta via a ruptura entre um momento representado pelos quinze anos do principado de Domiciano, em que houve tirania e a aristocracia viveu sem qualquer liberdade, e o governo de Nerva e seu filho adotivo Trajano, que propiciaram uma liberdade concedida a esta mesma aristocracia. Será que esta ruptura entre aristocracia sujeitada e, portanto atuando de forma servil, versus uma aristocracia libertada e vivendo em beatitude pode ser admitida a partir da leitura da *Vida de Agrícola*?

Tácito, nessa obra, nos deixa claro que as mudanças não são tão céleres: "Contudo, é da natureza das fraquezas humanas que os remédios demorem mais que os males. Assim, como os nossos corpos rapidamente caem e lentamente se erguem, os gênios e os ânimos mais facilmente são abatidos do que reerguidos" (*natura tamen infirmitatis humanae tardiora sunt remedia quam mala; et ut corpora nostra lente augescunt, cito extinguuntur, sic ingenia studiaque oppresseris facilius quam revocaveris*, *Agric.*, 3, 1). Esta

passagem mostra que a mudança não era tão radical, ainda menos imediata. Para a construção do estado presente e lastimável que Nerva e Trajano vieram a interromper se passaram os quinze anos de Domiciano. Quantos anos seriam necessários então para que os remédios dessem fim aos males? Segundo a visão que Tácito nos apresenta, muito tempo seria exigido para que a aristocracia se visse livre dos vícios ainda presentes.

A aristocracia se mostrava dividida e em conflito, quer isto fosse estimulado por um tirano que alimentasse adutores e estimulasse conspiradores (ambos perigosos para a preservação da aristocracia) quer em um contexto novo, no qual os velhos vícios não desapareceriam de imediato.

Mesmo que Tácito, quando trata de Vespasiano, afirme que o imperador tem um enorme poder de influência sobre os hábitos da elite, parece que o mesmo não vale para as posturas desta elite. Tácito, no capítulo 55 do livro III dos *Anais*, faz uma ampla digressão para criticar a adesão da elite romana ao luxo – e aqui a qualificação "romana" merece todo o destaque como já tinha nos feito ver Ronald Syme. Tácito afirma que, desde a guerra de Ácio, cada vez mais o luxo e a falta de limites prosperaram entre a elite romana. Com Galba, isto mudou, pois ele era austero. Segue narrando o crescimento do luxo que vinha no século que antecede Galba, mostrando que pouco a pouco ele foi se tornando incontrolável. A concorrência entre as casas aristocráticas fazia com que cada novo excesso fosse sempre

ultrapassado. As redes de clientela tinham papel de grande importância neste processo. Mas havia um freio a esta busca por dignidades. Ele diz que “depois, como a grandeza da fama os levava a cair em desgraça, muitos acharam mais sábio mudar” (*postquam caedibus saevitum et magnitudo famae exitio erat, ceteri ad sapientiora convertere*) Ele destaca ainda que as famílias novas, vindas de fora de Roma (*novi homines e municipiis et coloniis atque etiam provinciis*) escapavam a este comportamento, mantendo a parcimônia original. Assim, enriqueceram.

Mais uma vez, podemos perceber a aristocracia romana dividida no pensamento de Tácito. Os romanos ou se arruinam pelo luxo, ou vendo os perigos da notoriedade se preservam, havendo ainda os que vêm de fora e enriquecem por sua parcimônia e por seu esforço (*industria*). Mas a virada veio com Vespasiano: “Mas o que levou mesmo à mudança dos costumes foi Vespasiano, homem de austeridade e temperança antigas. Assim, a imitação do exemplo dado pelo príncipe valeu mais que o medo e as penas das leis” (*sed praecipuus adstricti moris auctor Vespasianus fuit, antiquo ipse cultu victuque. obsequium inde in principem et aemulandi amor validior quam poena ex legibus et metus*). Vê-se assim que a lenta renovação da elite não altera a dinâmica anterior; nem o medo nem as leis alteram substantivamente o comportamento romano – o contexto desta digressão é justamente o debate sobre uma lei para controlar o luxo ainda sob Tibério.

As leis promulgadas para conter o luxo são ineficazes; os riscos da glória insuficientes para incutir moderação e, por fim, o exemplo de uma nova aristocracia parece ser indiferente. É o vício da adulação que levou a parcimônia a voltar a ser um hábito entre a elite romana. Por este tempo, contudo, já atuavam com parcimônia os que, vindos de fora da capital, não havia deixado de ser moderados no uso da riqueza ou, entre os senadores mais antigos, aqueles que de forma mais sábia haviam se eximido de se arruinar. Como se vê, não há unidade nessa aristocracia e, ainda menos, se trata de um grupo estático. Percebe-se que posturas adquiridas mudam apenas lentamente (quer para adotar a parcimônia, no caso dos que vivem em Roma, quer para passar à ostentação autodestrutiva, para os que vieram de outras partes da Itália e das províncias), mesmo que o comportamento possa mudar mais rapidamente (a cada novo príncipe, os aduladores mudariam de pronto seu comportamento, embora a postura não se alterasse). As mudanças, assim, não são sempre rápidas ou lentas, não são uniformes e, sobretudo, não são universais. Aqui, uma vez mais, a elite não aparece unificada e coesa; muito antes pelo contrário. Um novo imperador levaria a elite rapidamente a imitar alguns elementos externos de seu comportamento. Mas o conjunto destes hábitos demoraria a se arraigar entre a elite como um todo, conformando uma nova postura dominante na aristocracia. Isto valeria para o mal e para o bem. Assim, Tácito exemplifica o mal com os cem anos de aumento do luxo

entre a batalha de Ácio e o breve governo de Galba, ou com os quinze anos de Domiciano. Por outro lado, destaca também um movimento lento para o bem, como viriam a ser os governos de Vespasiano ou de Trajano, cuja duração era imprevisível naquele ano de 98 em que Tácito escreve a *Vida de Agrícola*. Por isto que Tácito pode ao fim da digressão dizer que seu próprio tempo poderia deixar exemplos para a posteridade (*nostra aetas multa laudis et artium imitanda posteris tulit*). Obviamente que ele não quer dizer com isso que a aristocracia de seu tempo fosse excelente, mas que alguns aristocratas, apesar de tudo, seriam virtuosos.

Comentando o emprego por Tácito do plural da primeira pessoa para descrever o sujeito da servidão sob o governo de Domiciano, Ash conclui que o autor se incluiu entre os que sucumbiram. Ela afirma: "Tácito não se excluiu do grupo maior, que se humilhou e se lançou na pior espécie de escravidão. Para uma audiência da época, Tácito com certeza provocou, não orgulho por ter sobrevivido a um regime opressivo, mas sobretudo vergonha por tê-lo tolerado – e ele era culpado como qualquer outro" (ASH, 2006: 25). Mas, seguindo esta interpretação, atribui-se, na mesma perspectiva que já vimos predominar na historiografia contemporânea, uma unidade para a aristocracia que não parecia existir de fato na visão expressa por Tácito. Ainda que, em outro momento, ele considere a aristocracia ou o momento do Principado de forma unificada, não cremos que esta seja a única visão expressa por Tácito tanto no que se

refere à aristocracia quanto no que se refere ao Principado. Pelo contrário, a nosso ver, predomina em Tácito uma visão de que o Principado é dinâmico, corresponde a conjunturas muito diversas e a aristocracia se mostra predominantemente dividida e muitas vezes em conflito aberto. Talvez seja mais razoável apreender a aristocracia como dividida em pelo menos três grupos no que se refere especificamente à sua relação com a tirania de Domiciano.

Um primeiro grupo é exatamente daqueles que se opuseram à tirania, sendo que alguns foram martirizados por ela. Tácito não pertencia a este grupo e se opunha à sua postura. A escrita da biografia de Agrícola (tanto no sentido da escrita por seu autor quanto pelos feitos da vida que ela apresenta) mostra que é possível ser útil à república, alcançar glória (mesmo que ela não seja reconhecida sob um tirano) e não causar perturbação à república através de uma contestação ao poder do príncipe que levará à perda de muitos pela morte e pelo exílio – quer o príncipe caia, quer se mantenha. Assim, Tácito e Agrícola não fizeram parte do grupo que se opôs mais ou menos abertamente à tirania. Pelo contrário, Tácito se contrapôs aos conspiradores por serem ineficientes e por desestabilizarem a república. Ele os critica explicitamente quando diz que homens como Agrícola "são mais elogiados do que aqueles que, de forma abrupta e perigosa, buscaram uma morte ambiciosa sem nenhum proveito para a república" (*eo laudis excedere, quo plerique per abrupta,*

sed in nullum rei publicae usum <nisi> ambitiosa morte inclaruerunt, Agric., 42, 6). O fato de Tácito elogiar seu sogro inclui seu cuidado para não colocar o biografado em qualquer momento como um aspirante ao Principado. Se, por um lado, é claro que quase todas as características atribuídas ao general remontam àquelas que eram próprias aos grandes da República, que foram aclamados *imperatores*, por outro lado a narrativa afasta cuidadosamente o perfil de Agrícola dos que se transformaram em príncipes. Assim, a *fortuna* que é própria aos príncipes não está associada a Agrícola como general. Por outro lado, a *fortuna* é explicitamente associada a Vespasiano, quando Tácito afirma que, ainda sob Cláudio, logo de início a fortuna lhe foi favorável (*quod initium venturae mox fortunae fuit*) e que as conquistas que obteve mostravam desde então qual seria o destino de Vespasiano (*et monstratus fatis Vespasianus, Agr. 13,5*)⁹. Contudo, ainda que em especial nos capítulos em que Tácito relata Agrícola já de volta a Roma, o autor use repetidas vezes as palavras *fama* e *gloria* para descrever como este era visto na cidade (*fama, Agr. 40,5; 44,5; 46,4; gloria, Agr. 41,2; 41,6; 44,3*), fica claro que não havia qualquer interesse deste de se tornar imperador ou servir a uma conspiração, mesmo que seus méritos não fossem reconhecidos pelo tirano¹⁰.

Um segundo grupo é daqueles que serviram ao poder do tirano – e se beneficiaram dele. Sem ter méritos, alcançaram reconhecimento e produziram a perda de muitos

através de delações e, em consequência de sua atuação, impediram que as pessoas mostrassem suas qualidades. Esta aristocracia que seria responsável por silenciar a elite e, portanto, por destruir a liberdade também foi vista por Tácito como nociva à república. Ainda que Tácito tenha avançado em seu *cursus honorum* sob a tirania, como ele mesmo admitiu (*Hist., 1, 1*), não é este ainda o grupo em que ele próprio se classificaria. Ele e Agrícola construíram suas carreiras preservando sua autonomia aristocrática, e não graças à adulação.

E temos, por fim, um terceiro grupo que é representado por aqueles que não se opuseram à tirania e buscaram servir a república, mesmo sob o governo do tirano. Os que servem à república sob um tirano devem temer também outros aristocratas. Afinal, o grupo que se opõe ao tirano aumenta os riscos de membros da aristocracia mostrarem suas virtudes, pois podem ser confundidos com aspirantes ao poder. Por outro lado, os adutores sempre os atacam movidos pela inveja, caso seus méritos se tornem evidentes. Contudo, por terem mérito, é natural e esperado que os que servem a república evitando a adulação e a conspiração avancem no *cursus honorum* e alcancem algum reconhecimento porque o governo do tirano não é onipresente. Há espaços vazios para o exercício do poder, deixados pela própria leniência do tirano e de seus apoiadores. A inação destes, dedicados apenas à adulação e à delação, faz com que o governo fique a cargo ou de pessoas sem mérito ou daquelas que, tendo mérito, deveriam ser cautelosas para não

⁹ Sobre a relação entre a construção da narrativa sobre Agrícola por Tácito e a tradição discursiva que havia com respeito aos generais da República que alcançaram triunfos, cf. DEVILLERS, 2005.

¹⁰ O fato destes méritos serem reconhecidos pelos outros implicava em um grande risco que Agrícola soube evitar. Como nos lembra Tácito logo no início da biografia, a grande *fama* não traz menores riscos do que a má *fama* (*nec minus periculum ex magna fama quam ex mala, Agr. 5, 3*). E, para tornar a situação mais delicada ainda, Tácito lembra que Domiciano tinha consagrado a si um falso triunfo e via que Agrícola merecia um verdadeiro – que o tirano jamais lhe concederia, pois temia mais que tudo que um particular fosse colocado acima do Príncipe (*id sibi maxime formidolosum, privati hominis nomen supra principis attoli, Agr. 39, 2*). A prevenção não era sem fundamento, afinal era sabido que as virtudes do bom general eram virtudes imperiais (*ducis boni imperatoriam virtutem essem, Agr. 39, 3*). Sendo assim, Agrícola poderia ter servido aos propósitos de conspiradores, mas não se uniu a eles e soube evitar que fosse usado para tal fim.

afrontar os poderosos. Deste modo, os méritos ou não existem ou não estão evidentes. É entre estes que agem com prudência e moderação que Tácito parece querer se colocar, em companhia de seu sogro Agrícola. Ele se inclui em uma parcela da aristocracia que servia à república com toda a moderação que a situação exigia. A prudência devia afastá-los de dois pólos perigosos da existência política. Por um lado, não deveriam parecer *capaces imperii* (na famosa fórmula dedicada por Tácito a Galba) e, portanto, objeto da atenção de conspiradores e delatores. Mas, além disso, não deveriam também desejar ou esperar honras por sua atuação, incorrendo no ódio dos adutores.

Assim, este grupo se distinguiria daqueles que buscavam uma glória incerta pelo martírio, colocando em risco a república. Seria distinto também daqueles que alcançavam, certa, porém breve, a serviço dos tiranos. Haveria, então, um terceiro grupo que buscaria a glória servindo à república e se ajustando aos governos tirânicos e às ameaças representadas pelos outros aristocratas. Este é o contexto que predominou largamente na experiência do Principado que será estudada por Tácito em sua obra historiográfica. Além de buscar os espaços deixados pela tirania, era preciso escapar dos delatores, sempre prontos a colocar a perder inocentes para extrair alguma vantagem, e dos conspiradores, que podiam também colocar alguém a perder sem qualquer propósito útil. Afinal, a retirada de um tirano não significava a ascensão de algum bom governante, como as sucessões entre

os Júlio-Cláudios deixaram claro o bastante. Outrossim, a ascensão de um governante excelente não pressupunha uma conspiração, como mostrava a adoção de Trajano por Nerva. Por fim, as mudanças vividas pela renovação da aristocracia e pelas mudanças de príncipes, ainda que mantivessem o cenário predominantemente muito perigoso e pouco recompensador para os aristocratas virtuosos, não era de modo algum estável ou inerte. Ler corretamente as mudanças e quais os limites para sua atuação era uma difícil missão de um aristocrata que buscasse estar a serviço da república.

Syme, a nosso ver, qualifica corretamente este evento testemunhado por Tácito no momento exato em que começa a escrever suas obras e que marca profundamente o contexto de sua produção. Sobre o contexto a partir do qual Tácito começou a escrever, afirma Syme (1970: 3): "Cônsul em 97, Tácito testemunhou a desintegração de um governo, a ameaça dos comandantes do exército e o golpe de Estado velado que levou Trajano ao poder".

Deste modo, o que a obra de Tácito procura mostrar é que não havia simplesmente um tirano que oprimia a aristocracia e que a ascensão de Trajano veio trazer uma nova época de liberdade. O quadro é mais complexo. Sob os tiranos, a aristocracia se divide e adota posturas diversas – e predominantemente deletérias. Sob um príncipe como Trajano, esta elite ainda se manterá dividida e, se não havia mais o que temer da parte deste, as ameaças vindas da aristocracia permaneciam intactas. É

neste novo contexto que Tácito busca se posicionar como distinto dos que conspiravam e daqueles que não tinham méritos. Ou seja, buscou apresentar ao novo governante o único setor da aristocracia em que ele poderia se apoiar: aquele que tinha por membros pessoas como Agrícola e... Tácito. Trata-se de uma aristocracia dividida e competindo agressivamente por espaço essa em que Tácito se insere. Ela não é em nada parecida, a nosso ver, com aquela aristocracia unificada e com características comuns que existiria como uma imagem literária, como representação da representação, em contraposição a outra unidade dada pela aristocracia republicana. Tácito estava buscando o seu espaço e sabia que os outros estavam fazendo o mesmo. A aristocracia não era assim tão unida e seguidora de bons preceitos como muitos quiseram acreditar. O inimigo, indica Tácito, não é apenas o tirano, mas "nós mesmos". Lançar sombra sobre as fronteiras destes "nós mesmos" parece ser parte da estratégia para continuar existindo. Estudar estas sombras, tarefa do historiador.

A mesma divisão tripartite pode ser pensada para aqueles que escreveram a história depois de Augusto. Nas *Histórias*, Tácito afirma "A adulação (*adulatio*) é desonroso crime de escravidão (*servitus*); a maldade é falsa espécie de liberdade (*libertas*)" (1, 1) Entre a falsa liberdade e a desonrosa adulação estariam os escritos que eram movidos apenas por justos propósitos, dentre os quais Tácito disse poder se incluir. Nos *Anais*, do mesmo modo, ele se distinguiria tanto daqueles que escreveram buscando recompensas

quanto daqueles que visaram a atingir quem os houvesse prejudicado. Tácito não pertenceria a nenhum destes grupos extremos, mas a um terceiro tipo de historiador, que escreveria segundo a célebre fórmula "*sine ira et studio*" (1, 1) Em nenhuma das obras ele afirma quem comporia os grupos dos que adulavam ou quem formava o grupo dos que buscavam exercer uma liberdade excessiva, tanto menos quem são os que se mantêm distantes dos erros do ódio e da adulação. Seu argumento é, tanto nos *Anais* quanto nas *Histórias*, que o principado de Trajano abria um novo tempo e este novo tempo possibilitava uma nova atuação, que, se era inédita entre historiadores na visão de Tácito, não era em outras atividades políticas, como o exemplo de Agrícola mostraria¹¹. Ainda que Trajano propiciasse um novo momento, "quando é permitido sentir o que se quer e dizer o que se sente" (*ubi sentire quae velis et quae sentias dicere licet*, *Hist.*, 1, 1), isto não significa que todos farão isso de imediato. Afinal, poucos sentem coisas boas - ou mesmo têm a capacidade de distinguir por si mesmos o que são coisas boas, como cremos que mostra bem o exemplo da imitação das virtudes de Galba e Vespasiano por parte da aristocracia. E se não sentem coisas boas ou não são mesmo capazes de percebê-las, como poderão dizê-las, ainda que possam fazê-lo livremente neste novo tempo? Não basta permitir que a aristocracia atue virtuosamente. É preciso esperar que ela aprenda a agir virtuosamente e queira agir desse modo. Se antes isto não era permitido, agora não é possível a

¹¹ O exemplo de Agrícola não é único. No campo militar, destacamos o caso de Corbulão, especialmente quando de sua atuação na guerra com os Partas pelo controle da Armênia, sob Nero. Mencionamos outro exemplo que é destacado por Tácito sob Tibério. Ele afirma que M. Lépido encontrou: "entre a contumácia repentina e a horrível subserviência (*inter abruptam contumaciam et deforme obsequium*) um caminho isento de ambições e perigos" (*Ann.*, 4, 20). Por fim, mais um obituário que traz curioso elogio ao equilíbrio de um aristocrata é aquele de Petrónio (*Ann.*, 16, 18-19). Tácito diz que ele vivia de forma desbragadamente viciosa. Reafirmando a incapacidade da elite de seu tempo de distinguir os vícios das virtudes, Tácito diz que ele alcançou pela sua negligência a glória que outros alcançaram por seu esforço. (*Ann.*, 16, 18, 1: *utque alios industria, ita hunc ignavia ad famam protulerat*). Apesar disto, chamado a exercer o governo da Bitínia e, depois, o consulado, exerceu estas atividades com toda responsabilidade. Mas a sua boa fama de má conduta já havia chegado a Nero, que o chamou para se integrar aos seus próximos como *arbiter elegantiae*. Então, Petrónio voltou aos vícios, ou, como Tácito sublinha, à imitação dos vícios. Para Tácito, já não era possível saber se Petrónio era um homem virtuoso quese fazia cal-

todos. Mesmo com o novo tempo, muitos seguem dirigindo sua conduta pelo ódio aos tiranos (e àqueles que os apoiaram) e outros tantos pelos compromissos da adulação bem presentes. Estes dois grupos de aristocratas não podem escrever histórias que mereçam ser ouvidas e preservadas para a posteridade. Ambos não podem ter um comportamento digno que supere os limites temporais de uma vida sob os tiranos para uma glória eterna. Tácito encerra a sua biografia de Agrícola exatamente com esta promessa auspiciosa: "Agrícola, narrado e transmitido para a posteridade, será sobrevivente" (*Agricola posteritati narratus et traditus superstes erit, Agric., 46*) - assim como seu narrador, ou seja, o próprio Tácito, que sobrevive pelo ato de narrar. Um sobrevive pelos feitos, outro pela narrativa mesma dos feitos¹², ambos virtuosos, ambos vitoriosos na acirrada disputa pela honra aristocrática.

Conclusão

Uma das grandes dificuldades impostas para a leitura da obra de Tácito talvez resida nisto: a nosso ver, sua obra é claramente uma ação política inserida em uma disputa aristocrática por honra. Ora, para ele, toda ação política deveria ser marcada por certo grau de dissimulação para não ser aproveitada por conspiradores ou delatores, ou afrontar o príncipe. Sua obra, sendo uma ação política traria então esta marca da dissimulação, ao mesmo tempo em que refletiria tensões derivadas da situação paradoxal gerada pelo Principado, no

sentido de que nesse regime a antiga estrutura social republicana, com sua interconexão direta entre cargo e honra, coexistiu com uma forma de monarquia patrimonial. De acordo, com Aloys Winterling, os imperadores defrontavam-se com um paradoxo, pois a "remoção da constituição republicana significaria simultaneamente remover a classe superior aristocrática e a própria hierarquia social - uma tarefa impossível, mesmo porque os próprios imperadores necessitavam de senadores do alto escalão para comandar suas legiões e governar as províncias do Império". Do ponto de vista da aristocracia, isso significou que "o Senado e os magistrados externamente agiam como se não houvesse imperador -, mas, ao mesmo tempo, todos faziam o que estava de acordo com a vontade imperial" (WINTERLING, 2012: 10-1). A análise da *Vida de Agrícola*, de Tácito, aponta que tal paradoxo poderia gerar diferentes tipos de comportamento aristocrático frente ao *princeps* aumentando a competição no seio da elite.

Se esta é uma das possibilidades de entendimento das obras de Tácito, não devemos procurar que ele nos diga isto de forma explícita e direta. Caberá a quem ouve sua obra concluir e assumir a responsabilidade por tal juízo. Neste ponto, parecem ter razão os estudos mais recentes. Mas insistimos em nossa conclusão que este exercício de pensar a obra literária e suas características, especialmente os mecanismos retóricos através dos quais foi construída, deve vir a par com uma reflexão sobre a história social e política que esta fonte permite conhecer.

culadamente vicioso (*Ann., 16, 18: dein revolutus ad vitia seu vitiorum imitatione inter paucos familiarium Neroni adsumptus est, elegantiae arbiter*) Como Tácito mostra com o exemplo de Agrícola, sob um tirano é arriscado demais mostrar-se valoroso. Petrônio talvez fosse mais um que tivesse compreendido a lição, ainda que tenha sido morto por ter sido visto como concorrente por Tigelino. Envolvido na conspiração pisoniana, foi obrigado ao suicídio em 65 d.C., um ano sangrento para a aristocracia, como o de 93 d.C., ano em que morreu o próprio Agrícola.

¹² Esta ideia de que o historiador pode se imortalizar através da escrita da história aparece claramente em uma carta de Plínio o Jovem, um contemporâneo de Tácito. Ele diz a Titinius Capito: "Persuades-me a escrever uma história e não me persuades sozinho. (...) Parece-me particularmente belo que alguém não deixe morrer os que merecem a eternidade e que, com a fama dos outros, aumente a sua." (*Suades ut historiam scribam, et suades non solus (...) mihi pulchrum in primis uidetur non pati occidere, quibus aeternitas debeat, aliorumque famam cum sua extendere, Ep. 5, 8, 1*).

Referências:

- ASH, R. *Tacitus*. London: Bristol Classical Press, 2006.
- BERMEJO, S. M. *Translating Tacitus: the reception of Tacitus's works in the vernacular languages of Europe, 16th-17th centuries*. Pisa: Plus-Pisa University Press, 2010.
- BIRLEY, A. R. *The Agricola*. In: WOODMAN, A. J. (ed.), *The Cambridge Companion to Tacitus*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 47-58.
- BOISSIER, G. *Tacite*. Paris: Hachette, 1903.
- DEVILLERS, O. Démonstration et stéréotype du général dans l'*Agricola* de Tacite. In: *Demonstrare. Voir et faire voir: forme de la démonstration à Rome*. Actes du Colloque international de Toulouse 18 - 20 novembre 2004 réunis par Mireille Armisen-Marchetti. (Pallas. Revue d'études antiques). Toulouse Cedex: Presses Universitaires du Mirail, 2005, p. 365-76.
- FLEISCHMAN, S. On the Representation of History and Fiction in the Middle Ages. *History and Theory*, 22, p. 278-310, 1983.
- GUARINELLO, N. L. Uma morfologia da História: as formas da História Antiga. *Politeia: História e Sociedade*, 3, n. 1, p. 41-62, 2003.
- HAYNES, H. *The History of Make-Believe: Tacitus on Imperial Rome*. Berkeley: University of California Press, 2003.
- MOMIGLIANO, A. La Tradition Taciteenne. In: MOMIGLIANO, A. *Les Fondations du Savoir Historique*. Paris: Les Belles Lettres, 1992, p. 127-53.
- NIEBUHR, B. G. *Lectures on the History of Rome*. Vol. III. Ed. Leonhard Schmitz. London: Taylor, Walton, and Maberly, 1849.
- NIPPEL, W. *Über das Studium der Alten Geschichte*. München: DTV, 1993.
- O'GORMAN, E. *Irony and Misreading in the Annals of Tacitus*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- PITCHER, L. *Writing ancient history. An introduction to classical historiography*. London: I. B.Tauris & Co Ltd, 2009.
- SAILOR, D. *Writing and Empire in Tacitus*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- SHELLHASE, K. C. *Tacitus in Renaissance Political Thought*. Chicago: The University of Chicago Press, 1976.
- SYME, R. *The Roman revolution*. Oxford: Oxford University Press, 1939.
- _____. *Tacitus*. Oxford: Oxford University Press, 1967 (1ª ed. 1958).
- _____. *Ten studies in Tacitus*. Oxford: Clarendon Press, 1970.

TACITE. *Annales*. Texto estabelecido e traduzido por Henri Goelzer. 3 vols. Paris: Les Belles Lettres, 1953.

_____. *Histoires*. Texto estabelecido e traduzido por Henri Goelzer. 2 vols. Paris: Les Belles Lettres, 1951.

_____. *Vie d'Agricola*. Texto estabelecido e traduzido por E. de Saint-Denis. Paris: Les Belles Lettres, 1948.

WINTERLING, A. Loucura imperial na Roma antiga. *História*, v.31, n.1, p.10-1, 2012.

WOODMAN, A. J. *Rhetoric in Classical Historiography*. Portland: Areopagitica Press, 1988.