

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ - UNIOESTE
CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS
NÍVEL DE MESTRADO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: SOCIEDADE E LINGUAGEM

VEREDA DA SALVAÇÃO E TERRA PARA ROSE: INTERFACES ENTRE A
ESCRITURA DOCUMENTAL NO TEATRO E NO CINEMA

CASCADEL - PR
2007

EDINA BONIATTI

***VEREDA DA SALVAÇÃO E TERRA PARA ROSE: INTERFACES ENTRE A
ESCRITURA DOCUMENTAL NO TEATRO E NO CINEMA***

Dissertação apresentada à Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras, área de concentração: Linguagem e Sociedade. Linha de pesquisa: Linguagem e Cultura.

Orientador(a): Profa. Dra. Eliane Cardoso Brenneisen
Co-orientador: Prof. Dr. Acir Dias da Silva

CASCADEL - PR
2007

BONIATTI, Edina.

Vereda da Salvação e Terra para Rose: interfaces entre a escritura documental no teatro e no cinema. Cascavel, 2007.
206.

BONIATTI, Edina. *Vereda da Salvação e Terra para Rose: interfaces entre a escritura documental no teatro e no cinema*. Cascavel, 2007.

Dissertação (mestrado). Universidade Estadual do Oeste do Paraná, 2007.

Orientador(a): Profa. Dra. Eliane Cardoso Brenneisen

Palavras-chave: estética documental, questão agrária, teatro, cinema.

VEREDA DA SALVAÇÃO E TERRA PARA ROSE: INTERFACES ENTRE A ESCRITURA DOCUMENTAL NO TEATRO E NO CINEMA

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do Título de Mestre em Letras e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras, nível de mestrado da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, em 28 de fevereiro de 2007.

Profa. Dra. Eliane Cardoso Brenneisen (UNIOESTE/PR)
Coordenador(a)

Apresentada à Comissão Examinadora, integrada pelos professores:

Profa. Dra. Lílían Lopondo (USP/SP)
Membro Efetivo (convidado)

Profa. Dra. Rita das Graças Félix Fortes (UNIOESTE/PR)
Membro Efetivo (da instituição)

Profa. Dra. Beatriz Helena Dal Molin (UNIOESTE/PR)
Membro Efetivo (da instituição)

Cascavel, 28 de fevereiro de 2007.

Dedico estas páginas à minha mãe Cedile e à minha filha Izabela,

porque junto delas aprendi que a vida tem motivo e que, se sentido não há, há o motivo diário de acordar e, mesmo distante, sentir que o coração ainda brinca uma canção de quem, por ventura, terá um colo de mãe e um abraço de filha para, na noite e quando a vida não baste, recostar do cansaço...

Agradeço,

À Profa. Dra. Eliane C. Brenneisen,

porque sua dedicação em apontar caminhos e mostrar direções me fez tecer as páginas desta dissertação e o carinho com que velou por meus estudos me fez compreender cada ademanse singelo com a profundidade científica e crítica do pesquisador. Mas este que, pela forma como o conhecimento lhe fora transmitido, quisera viver a realidade de sua teoria, e não morrer na teoria de sua realidade.

Ao Prof. Dr. Acir Dias da Silva,

porque enquanto o desassossego parecia oprimir as mãos que trabalhavam pressionadas pelo tempo e pelos obstáculos que cada palavra representa no papel ainda a ser escrito, sua tranquilidade e carinho fizeram mais sereno cada momento e sua criatividade mais hábil cada construto para que pudéssemos chegar ao desenlace destes estudos.

À Profa. Dra. e amiga Valdeci Batista de Melo Oliveira,

mestra de minhas letras, que com amizade me ensinou não a mesurar palavras ou a discorrer tratados, mas a ter amor por cada minucioso detalhe das literaturas de livro e papel, mas também de vida e vivência, ensinara-me, ainda além do estudo e da pesquisa, a ler o mundo com paixão e, pelo exemplo, a lutar como quem queira conquistar espaços, e não deitar-se em túmulos de mármore à espera de probabilidades.

A meu irmão André Boniatti,

porque no aconchego do seu abraço e carinho, a sua inquietude incessante me interpelava e foi por meio desse seu ceticismo paciente que me deparei com novas passagens e aprendi novos tons.

A meu pai de forma especial,

por ter me acompanhado a cada passo com o carinho de pai, com o abraço de pai, com a paciência de pai e com um coração de amigo, amigo tal que esteve e estará sempre presente e perene em todos os momentos de minha vida, porque mesmo distantes nossas almas são de pai e filha, como quem se ama e se respeita para sempre.

A toda a minha família, irmãos, minha tia Sueli e minha avó Savina A. M. Dalmas,

porque vivendo e convivendo com eles aprendi a identificar o universo que me povoa e as forças que me acompanham, desde eu menina, para estar no mundo que se me apresenta hoje e se me apresentará no futuro.

À Profa. Dra. Rita das Graças Félix Fortes e à Profa. Dra. Beatriz Helena Dal Molin, porque suas leituras e contribuições durante a banca de qualificação fizeram de meu trabalho um esforço de maior respeito e compreensibilidade.

Ao Prof. Dr. Jorge Bidarra e ao prof. Dr. Gilmar Henrique da Conceição,

porque com eles, em diálogos amigos, muito compreendi.

Para finalizar, agradeço

À CAPES pela ajuda financeira em forma de bolsa de estudos para a concretização deste trabalho.

RESUMO

BONIATTI, Edina. *Vereda da Salvação e Terra para Rose*: interfaces entre a escritura documental no teatro e no cinema. 2007. 206. Dissertação (Mestrado em Letras – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Cascavel, 2007).

Orientado(a): Profa. Dra. Eliane Cardoso Brenneisen.
28 de fevereiro de 2007.

Este estudo se propõe a analisar a forma documental do texto dramático *Vereda da Salvação* (1957-63) de Jorge Andrade e do filme *Terra para Rose* (1987) de Tetê Moraes. A aproximação existente entre a construção estética das duas obras permite o estabelecimento de relações entre elas, visto que, embora façam parte de formas artísticas distintas, ambas são plasmadas dentro da convenção estética do documentário e problematizam um mesmo conteúdo-temático. Em *Vereda da Salvação*, a matéria figurada pertence a um surto messiânico-milenarista ocorrido no interior de Minas Gerais. Na Semana Santa de 1955, dez famílias de agregados convertidos ao Adventismo da Promessa, que trabalhavam sob um acordo de parceria na fazenda São João da Mata de José Aarão Queirós, envolvem-se num delírio místico coletivo e matam quatro crianças para libertá-las de uma suposta possessão demoníaca. Em *Terra para Rose*, a trama fílmica representa a ocupação da fazenda Annoni, ocorrida em 1985, por trabalhadores rurais sem-terra do Rio Grande do Sul, sendo este um dos dois mil conflitos pela posse de terras no Brasil da década de oitenta. O filme projeta em primeira plana a trajetória de Rose, trabalhadora rural sem-terra, que morre numa manifestação de agricultores em 31 de março de 1987. As particularidades desses acontecimentos é o ponto de partida para Jorge Andrade e Tetê Moraes alcançarem as questões sociais, econômicas e políticas que envolvem a questão agrária brasileira. Note-se que o gênero documentário insurge na década de cinquenta como uma resposta à forma fragmentada da figuração dos fatos na mídia, de modo que os elementos formais que compõem a poética do documentário visa inserir os episódios sociais no entrecho da cadeia dos fatores que os impulsionaram. Dessa maneira, nesta dissertação, busca-se explorar as correlações entre a história e a ficção nas dobras da estética documental do texto dramático e da produção fílmica. Procura-se também investigar os aspectos formais das obras e como eles articulam-se sintaticamente ao conteúdo figurado. A partir da compreensão de que os retratos do mundo oferecidos pelos documentários em tela, que se distanciam temporalmente trinta anos um do outro, não se apresentam como elementos indissociáveis entre si, eles serão analisados como fronteiras compartilhadas, pois tanto a luta contra o sobrenatural em *Vereda da Salvação* quanto a luta pela terra em *Terra para Rose* testemunham o agravante da questão agrária no Brasil, tema inconcluso no cenário nacional.

Palavras-chave: estética documental, questão agrária, teatro, cinema.

ABSTRACT

BONIATTI, Edina. *Vereda da Salvação e Terra para Rose*: interfaces entre a escritura documental no teatro e no cinema. 2007. 206. Dissertação (Mestrado em Letras – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Cascavel, 2007).

Orientado(a): Profa. Dra. Eliane Cardoso Brenneisen.
28 de fevereiro de 2007.

This study has set out to investigate the documental form of the drama text *Vereda da Salvação* (1957-63) by Jorge Andrade and the film *Terra para Rose* (1987) by Tetê Moraes. The existing proximity between the aesthetics construction of both works allows the establishment of relationships between them, considering that, although they make part of distinct artistic forms, both are moulded within the aesthetic convention of the documentary and question the same theme content. In *Vereda da Salvação*, the figurative content belongs to a messianic-millenary outbreak occurred in the countryside of Minas Gerais. During the Holy Week of 1955, ten families of aggregates converted to the Adventism of Promise, who worked under an agreement of partnership on São João da Mata farm owned by José Aarão Queirós, get involved in a collective mystical delirium and kill four children in order to set them free from a supposed demonic possession. In *Terra para Rose*, the film plot represents the taking over of the Annoni farm, occurred in 1985, by landless rural workers from Rio Grande do Sul. In the eighties this was one of the two thousand conflicts for the possession of land in Brazil. The film projects in first act the trajectory of Rose, landless rural worker, who dies in a manifestation of rural workers on March 31st 1987. The particularities of these happenings is the starting point for Jorge Andrade and Tetê Moraes reach the social, economic and political issues that involve the Brazilian rural situation. Note that the documentary genre comes up in the fifties as an answer to the fragmented form of facts presented in the media, so that the formal elements that make up the poetics of the documentary aims at inserting the social episodes within the plot of the chain of factors that propelled them. Thus, this dissertation has attempted to exploit the correlations between history and fiction in the folds of the documental aesthetics in the drama text and in the film production. It has also investigated the formal aspects of the works and how they articulate syntactically to figurative content. From the comprehension that the portraits of the world depicted by the documentaries on screen, that distance temporarily thirty years from each other, do not present as inseparable elements among themselves, they are analysed as shared frontiers, for both the struggle against the supernatural in *Vereda da Salvação* and the struggle for land in *Terra para Rose* testify the aggravation of the rural issue in Brazil, an unfinished theme in the national panorama.

Key-words: documental aesthetic, agrarian question, theatre, cinema.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
PRIMEIRO ATO: INTERFACES CULTURAIS: A TERRA, O HOMEM, A SOCIEDADE	23
CENA I: A TERRA E O <i>AGON</i> : FICÇÃO E REALIDADE	23
CENA II: FORMAS DE REPRESENTAÇÃO CULTURAIS NA <i>MODERNIDADE</i>	43
SEGUNDO ATO: DE FATO E DE FICÇÃO: LITERATURA E HISTÓRIA NA OBRA <i>VEREDA DA SALVAÇÃO</i>	66
CENA I: NOS ENTREMEIOS NARRATIVOS DA HISTÓRIA E DA FICÇÃO	66
CENA II: A SONDAGEM DO SER NAS OBRAS DOCUMENTAIS DE JORGE ANDRADE	77
CENA III: A INCORPORAÇÃO INTERTEXTUAL NAS TRAMAS DE <i>VEREDA</i>	84
TERCEIRO ATO: A INSTÂNCIA DO OLHAR EM <i>TERRA PARA ROSE</i>	99
CENA I: “ <i>VIAGEM</i> INICIATÓRIA” EM BUSCA DA TERRA EM QUE “MANA LEITE E MEL”	99
CENA II: EU FALO DELES PARA VOCÊ	112
CENA III: NA TELA, AS IMPRESSÕES DO TEMPO	123
QUARTO ATO: SOBRE OS RASTROS DO PASSADO E A REDENÇÃO	140
CENA I: OS ESCOMBROS DA QUESTÃO AGRÁRIA BRASILEIRA	140
CENA II: ENTORPECIMENTO DA AÇÃO SÓCIO-HISTÓRICA NOS FIOS DA URDIDURA SOBRENATURAL	159
CENA III: “CENTELHAS DA ESPERANÇA” APÓS OS ANOS OBSCUROS DA DITADURA MILITAR	177
CONSIDERAÇÕES FINAIS	184
REFERÊNCIAS	188
ANEXO I - Arte Dramática como Testemunho da Barbárie	198
ANEXO II – <i>Vereda da Salvação</i> de Jorge Andrade	205
ANEXO III – <i>Terra para Rose</i> de Tetê Moraes	206

INTRODUÇÃO

Uma vez que o mundo expresso pelo sistema total dos conceitos é o mundo como a sociedade o representa para si mesma, só a sociedade pode fornecer as noções generalizadas segundo as quais esse mundo deve ser representado.

(Émile Durkheim, *As Regras do Método Sociológico*)

(...) nada existe que não seja social e histórico – na verdade, de que tudo é, “em última análise”, político.

(Fredric Jameson, *O Inconsciente Político*)

Toda manifestação artística representa um “ato socialmente simbólico”, visto que a obra de arte é edificada na estrutura de um sistema de valores e de significados relacionados ao mais amplo sentido de orientação que rege os movimentos do homem, suas expectativas e percepções a respeito de si mesmo e do mundo social que o envolve. Em face disso, na obra *O Inconsciente Político* (1992), Jameson direciona os argumentos de modo a mostrar que a interpretação de uma obra de arte só pode realizar-se de forma efetiva se o método de análise estiver alicerçado numa exegese política dos textos culturais. Isso porque somente “uma genuína filosofia da história é capaz de respeitar a especificidade e a diferença radical do passado sócio-cultural, revelando a solidariedade de suas polêmicas e paixões, de suas formas, experiências e lutas para com as do presente” (JAMESON, 1992: 16). Essa perspectiva direciona, neste estudo, a análise das categorias formais de duas obras: o texto dramático *Vereda da Salvação* (1957-63) de Jorge Andrade e o filme *Terra para Rose*¹ (1987) de Tetê Moraes. A aproximação existente entre a

¹ *Sinopse:* A partir da história de Rose, agricultora sem-terra que, com outras 1.500 famílias, participou da primeira grande ocupação de uma terra improdutiva, a fazenda Annoni, no Rio Grande do Sul, o filme aborda a sensível questão da reforma agrária no Brasil no período de transição pós-regime militar. Retrata o início de um polêmico e importante movimento social, o MST. Rose deu à luz o primeiro bebê que nasceu no acampamento e foi morta em um estranho acidente. *Título:* Terra para Rose. *Gênero:* documentário. *Tempo de duração:* 176 minutos. *Ano de Lançamento (Brasil):* 1987. *Direção:* Tetê Moraes. *Narração:* Lucélia Santos. *Música:* Chico Buarque.

No ano em que foi lançado, *Terra para Rose* ganhou o prêmio no Festival do Novo Cine Latino-Americano, em Havana, Cuba. Conquistou, ainda, seis prêmios no Vigésimo Festival de Cinema de Brasília. Em setembro de 1988,

construção estética dessas obras permite o estabelecimento de relações entre elas, pois embora façam parte de formas artísticas distintas e distanciem-se temporalmente trinta anos uma da outra, ambas são plasmadas dentro da convenção estética do documentário e problematizam um mesmo conteúdo-temático: a questão agrária brasileira.

Em *Vereda da Salvação*, a matéria figurada pertence a um surto messiânico-milenarista – noticiado na mídia, em forma de *fait divers*², entre os dias treze e trinta e um de abril de 1955 – ocorrido na Semana Santa num bairro rural denominado Catulé, a “três léguas” da cidade de Malacacheta, interior de Minas Gerais. Os acontecimentos envolveram dez famílias de agregados, convertidos à Igreja Adventista da Promessa, que trabalhavam sob um contrato de parceria na fazenda São João da Mata, de José Aarão Queirós. Nos dias onze e doze de abril de 1955, movidos por um delírio místico coletivo, esses agregados matam quatro crianças para libertá-las de uma suposta possessão demoníaca. Os episódios se encerram com a intervenção repressiva da polícia, que atira nos agregados, ocasionando a morte dos líderes religiosos Onofre e Joaquim.

Em *Terra para Rose*, a trama fílmica representa a ocupação da fazenda Annoni, ocorrida em 1985, por mil e quinhentas famílias de trabalhadores rurais sem-terra do Rio Grande do Sul, sendo este um dos dois mil conflitos pela posse de terras ocorridos no Brasil na década de oitenta. O filme projeta em primeira plana a trajetória de Rose, trabalhadora rural sem-terra, que morre numa manifestação de agricultores em 31 de março de 1987. Assim, a sua história e do seu filho

recebe nova premiação durante a Septuagésima Jornada Internacional de Cinema da Bahia.

² Roland Barthes, em *Crítica e Verdade* (2003), observa que o termo francês *fait divers* estrutura-se a partir de uma organização interna que exclui o elemento exógeno. É, assim, próprio de sua estrutura a não remissão ao contexto social, econômico e político em que os fatos se desenvolveram. “Suas circunstâncias, suas causas, seu passado, seu desenlace” constrói-se a partir da particularidade do fato, de modo que ele não remete “a nada além dele próprio”. Assim, “não é preciso conhecer nada do mundo para consumir um *fait divers*”. Embora o seu conteúdo não seja estranho ao mundo de que ele participa, ele centra a sua atenção na *monstruosidade* do acontecimento: “desastres, assassinios, raptos, agressões, acidentes, roubos, esquisitices” (BARTHES, 2003: 58-59). Veja-se, ainda, sobre esse assunto em: MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

Marco Tiaraju³ – primeira criança que nasce no acampamento da fazenda Annoni – tornam-se as vias a conduzir o olhar da diretora Tetê Moraes na construção da fábula.

A representação fílmica de *Terra para Rose* é, pois, uma das testemunhas dos movimentos populares organizados no país após o espaço aberto para as manifestações sociais no fim da ditadura militar. Assim, surgem importantes ações de reivindicação e luta impulsionadas por organizações pastorais, como é o caso da CPT (Comissão Pastoral da Terra), que nasce de um “grande movimento da Igreja em defesa dos direitos humanos porque eram esses os direitos violados sistematicamente no regime de exceção” (MARTINS, 2004: 134). Essas ações são ainda impulsionadas por organizações políticas como o MST (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra). Note-se que o MST⁴ surge dentro da CPT devido à necessidade que a entidade religiosa sente de formular uma ação social ligada a um trabalho político. É assim que o MST ganha identidade e força política. E, conforme afirma Zander Navarro, a despeito das contradições internas desse movimento que serão observadas no decurso desta dissertação, não se pode negar a importância de sua trajetória; é talvez uma das mais fascinantes da História, pois, a partir de sua organização e dinâmicas internas, nos últimos vinte anos o MST tem atuado ativamente no cenário nacional, tornando-se agente influenciador da opinião pública sobre o mundo rural e responsável por ações coletivas de grande repercussão.

O filme em discussão é uma das produções cinematográficas mais relevantes no registro da ação do MST, visto que demonstra aspectos fundamentais do trajeto percorrido pelas famílias

³ O nome do filho de Rose é colocado em homenagem ao índio guarani Sepé Tiaraju, o mais famoso líder autóctone que enfrentou as tropas portuguesas e espanholas enviadas para desalojar as missões jesuíticas (1610/1750) no Paraguai, Argentina e nos estados brasileiros da Região Sul. É importante ressaltar que a característica fundamental da atividade missionária era a manutenção da paz, resultado de um trabalho em conjunto e cooperativo cujos frutos deveriam ser divididos entre todos os membros da comunidade, característica esta que move as concepções políticas do MST.

⁴ É relevante observar que o MST nasce exatamente do motivo que virá a ser uma das principais causas das tensões que, posteriormente, instauram-se entre a CPT e o MST. Sobre esse assunto veja-se: MARTINS, José de Souza. *Reforma Agrária: o impossível diálogo*. São Paulo: Edusp, 2004.

que dele participam. Tetê Moraes envolve-se com esse tema ao viajar por todo o país para realizar “uma série de documentários sobre o Brasil para a BBC de Londres” (MACEDO, 1995: 111). Portanto, a idéia do filme gesta-se de uma empatia que é fortemente percebida nas escolhas dos modos de representação do documentário. É possível que nessa empatia se esconda a obtenção de tamanha riqueza na figuração do conteúdo, numa diversidade de aspectos que impressiona: participação ativa da CPT, rituais religiosos, reuniões políticas, negociações com representantes políticos, organização da vida no acampamento, o forte vínculo com a terra e a convivência coletiva entre outros. Vê-se, pois, que as particularidades dos acontecimentos figurados na elaboração fílmica (a trajetória e morte de Rose) são pontos de partida para Tetê Moraes alcançar questões mais amplas no que concerne ao quadro social, econômico e político que envolve a questão agrária brasileira.

Em relação ao surto messiânico-milenarista do Catulé, o primeiro estudo realizado na busca de entender as razões que motivaram os acontecimentos foi o do antropólogo italiano Carlo Castaldi, que atuava, na época, como professor da Universidade de São Paulo, tendo sido auxiliado por uma equipe de estudiosos da mesma universidade. Desse trabalho resulta o texto *A Aparição do Demônio no Catulé* (1957), que se divide nas seguintes partes: *Os Fatos* e *O Grupo e Seus Problemas Sócio-econômicos*, pesquisa realizada por Carlo Castaldi, *A Difusão do “Adventismo da Promessa” no Catulé*, sob a focalização de Eunice Ribeiro e *Estudo Psicológico do Grupo*, feito por Carolina Martuscelli. Essa pesquisa informa que nove das dez famílias que viviam no Catulé eram constituídas por posseiros expulsos da região próxima ao rio Urupuca. Essas pessoas mantinham ligações entre si por laços de parentesco, de compadrio ou de amizade. Manuel, líder do grupo, fora quem conseguira o local para as famílias morarem e plantarem nas terras, num acordo que exigia dos agregados o desbravar da mata, abrindo espaço para o cultivo, do qual parte pertenceria a eles e parte ao proprietário.

A rotina dos agregados de São João da Mata começa, entretanto, a alterar-se quando Onofre⁵ retorna de São Paulo, onde fora para trabalhar e convertera-se ao Adventismo da Promessa, recebendo as instruções necessárias para tornar-se um líder espiritual. Assim, ele inicia um trabalho missionário no Catulé que obtém grande êxito, proporcionando intensa modificação nos hábitos culturais do grupo. Agora eles tinham que, rigidamente, “respeitar os dez mandamentos, sendo também proibido fumar, beber e comer carne de certos animais, como por exemplo o porco. Deviam trabalhar, viver honestamente, e considerar sagrado o dia do sábado” (CASTALDI, 1957: 17). Onofre convida, então, o amigo Joaquim a fazer parte da comunidade e “ambos se [tornam] os líderes da nova seita, que se estendeu a diversos grupos vizinhos” (CASTALDI, 1957: 17). Aos poucos, Joaquim passa a ser reconhecido como um emissário de Deus que viera para conduzir a atuação coletiva levando ao fim a ordem opressiva vigente e purificando todos para subirem em corpo e alma ao Paraíso Celeste, lugar onde não haveria mais fome nem injustiças.

Jorge Andrade constrói *Vereda da Salvação* mantendo uma relação intertextual com o texto *A Aparição do Demônio no Catulé*. A primeira versão do texto dramático foi escrita em 1957. Todavia, a peça é levada ao palco somente em 1964, após ter sido concluída a sua oitava versão. Há, pois, um árduo trabalho do autor para que as informações contidas no texto acadêmico configurem-se numa composição estética dramática em que recaia sobre as *dramatis personae*⁶ todo o sentimento da perigosa travessia pela existência humana de quem está embrenhado num meio sócio-econômico que lhe é hostil. É, portanto, a contrapelo do molde

⁵ Onofre “era a pessoa mais instruída do grupo; havia morado por mais de 4 anos no Estado de São Paulo, trabalhando na lavoura de algodão da região de Presidente Prudente, onde se convertera ao Adventismo e também aprendera a ler e a escrever” (RIBEIRO, 1957: 66).

⁶ De acordo com Pavis (1999), “a palavra latina *personae* (máscara) é a tradução da palavra grega para ‘personagem dramática’ ou ‘papel’”. Concebida originalmente “como uma voz narrativa”, a personagem torna-se, assim, “um duplo do homem ‘real’”. Note-se, ainda, que inserido na crítica anglo-saxônica alemã, o termo *dramatis personae* “é às vezes empregado no sentido de protagonista ou de personagem. Trata-se do termo genérico mais abrangente para designar personagem (caráter, figura, tipo, papel, herói) e o termo técnico consagrado para a lista de *personagens*” (PAVIS, 1999: 112).

tendencioso e fragmentário que enforma os acontecimentos sociais na mídia que a obra de Jorge Andrade é realizada.

Vereda da Salvação está inserida no ciclo de obras que estão em *Marta, a Árvore e o Relógio* e tem uma importância fundamental dentro desse conjunto de textos. Isso porque ocorre, no trecho de *Vereda*, uma “mudança radical de perspectiva”. Enquanto nas demais obras a focalização centra-se nas camadas sociais altas e médias, no texto dramático em tela ela recai sobre os trabalhadores rurais, agentes “pacientes e objetos” da História que não possuem uma “participação ativa e consciente” no trilhar dos “rumos de seu devir”, mas que, apesar disso, são os sustentáculos materiais do país (ROSENFELD, 1986: 604). Sobre o ciclo de *Marta, a Árvore e o Relógio*, Rosenfeld observa:

No seu conjunto esta obra é única na literatura teatral brasileira. Acrescenta à visão épica da saga nordestina a voz mais dramática do mundo bandeirante. É única, esta obra, pela grandeza da concepção e pela unidade e coerência com que as peças se subordinam ao propósito central, mantido durante longos anos com perseverança apaixonada, de devassar e escavar as próprias origens e as de sua gente, de procurar a própria verdade individual através do conhecimento do grupo social de que faz parte e de que, contudo, tende a apartar-se, precisamente mercê da própria procura de um conhecimento cada vez mais aguçado e crítico, que situa este grupo na realidade maior da nação. Todo ciclo é, de fato, a incessante procura de quem, na medida em que encontra, mormente na medida em que se encontra a si mesmo, se torna “filho perdido”, filho pródigo que *não* volta (ROSENFELD, 1986: 601).

Portanto, é como um “filho pródigo” que, em *Vereda da Salvação*, Jorge Andrade adentra num mundo que lhe estranho, mundo incompreensível aos olhos do homem das camadas alta e média da sociedade, e busca retalhar o tecido social desse mundo para entender os fenômenos nele manifestos e, assim, investigar a responsabilidade de toda a estrutura social pela manifestação desses fenômenos. Dessa maneira, ao colocar, em *O Telescópio* – texto dramático que antecede *Vereda* no conjunto do ciclo –, a referência depreciativa às personagens Dolor e Joaquim que se realiza na voz das filhas desregradas e superficiais do rico fazendeiro Francisco, Jorge Andrade aprofunda a análise crítica das diferenças entre as classes e das injustiças e

fissuras de uma estrutura social que aprisiona os seres em convicções e modos de existência que exacerbam, ainda mais, essas diferenças.

LEILA: (...) Sou contra nascimento de filhos, nem bem se casa. Veja essas caboclas: filhos em pencas, velhas antes do tempo. (*Desvia o assunto*) Por falar em filharada, como vai a Dolor? Ainda mora na fazenda?

ADA: Mora. Mas, se fosse o pai, eu mandava embora.

LEILA: Por quê? Dolor foi minha pajem!

ADA: O filho não quer fazer nada. Virou crente; agora é pregador.

LEILA: Joaquim?! Pregador?!

ADA: Com Bíblia e tudo. Anda por aí, dizendo que vai voar pro céu. Basta bater os braços.

LEILA: (*Rindo*) Mas... Ficou louco?!

GENI: (*Olhando-se ao espelho*) Louco de atirar pedra!

ADA: Se fosse papai, eu mandava ele ir voar mais adiante.

LEILA: Coidada da Dolor! (ANDRADE, 1986: 201).

O mundo das personagens de *O Telescópio* é um mundo fraturado pelo desencontro entre as gerações. De um lado, têm-se Francisco e Rita, que buscam consolo para o descontentamento com os filhos apreciando os céus, “mundo limpo e remoto das estrelas, ordenado por leis invariáveis”. De outro, os filhos que, desconhecedores dos esforços exigidos pelo trabalho, são “caracterizados pela entrega à jogatina” (ROSENFELD, 1986: 603). É desse mundo que se olha para o agregado Joaquim: aquele que enlouquecera, pois tendo se tornado crente recusa-se a trabalhar, acreditando que pode alçar vôo aos céus. Assim, o leitor é preparado para se encontrar em *Vereda* com a história dessa personagem, que acrescenta ao ciclo de obras uma nota áspera e amarga, nota responsável pelo choque provocado no espectador quando a peça foi ao palco, em 1964.

A sinceridade literária trouxe à *Vereda* uma carreira de dissabores, sob o prisma político. A esquerda dogmática reprovou na peça a entrega apaixonada do processo do fanatismo messiânico, sem o corretivo didático de um “afastamento” ou de uma mensagem explícita. Era como se o texto, para ser bom, precisasse recorrer às fórmulas brechtianas. A direita julgou petulância tratar da miséria, num período da vida nacional em que haviam sido derrotadas as agitações em torno da reforma agrária. Equívoco, de uma e outra parte. Jorge Andrade trouxe ao palco fatos verídicos, e eles, por si, clamam pela mudança das condições de trabalho no campo e pela premência de um novo estatuto da terra. Se Joaquim e os outros agregados se politizassem, ficariam talvez risíveis,

quando o clamor reivindicatório não padece dúvida, na expiação do grupo (MAGALDI, 1986: 644).

Os dissabores estenderam-se para a produção cinematográfica do texto dramático feita por Anselmo Duarte (1964), que traz o mesmo título da obra *Andradina*. Sobre a repercussão do filme, o próprio Duarte comenta: “A maior decepção da minha carreira. Não com o filme, que acho o melhor que fiz, mas com as reações da crítica e do próprio público, que não deram apoio para um projeto difícil” (*Apud.* MERTEN, 2004: 86). Tanto é assim que não houve interesse em colocar o filme no mercado em VHS ou em DVD e os interessados em assisti-lo precisam recorrer à disponibilidade de centros culturais de metrópoles brasileiras onde se encontram algumas cópias em película. No mês de julho do ano de 2006, numa amostra de filmes de Anselmo Duarte que ocorreu no Centro Cultural de São Paulo, foi exibido o filme *Vereda da Salvação*; exibição que contou com um público de aproximadamente quinze pessoas apenas. Observe-se que Anselmo Duarte buscou ser fiel ao projeto estético de Jorge Andrade, acrescentando, entretanto, algumas fórmulas épicas brechtianas, cuja ausência na peça fora reclamada pela “esquerda dogmática”. Um exemplo a ser citado é a voz-over de Manoel, que acompanha as imagens da mata cerrada no início do filme, falando sobre as transformações do espaço trazidas pelo processo de expansão capitalista.

Levando-se em conta que a matéria figurada por Jorge Andrade, em *Vereda da Salvação*, pertence por excelência à forma de representação épica⁷ no teatro, causa, de fato, certo

⁷ As experiências de Bertold Brecht que resultam na forma épica de fazer teatro, segundo Szondi (2001), iniciam-se em face da contradição interna que se gerou no drama social quando houve a pretensão de representar no teatro uma temática sócio-naturalista. Hauptmann, em *Antes do nascer do sol*, foi o primeiro a tentar romper com o modo de figuração do drama convencional. Assim, ele elabora sua fábula, buscando descrever “os camponeses silesianos que, enriquecidos com a descoberta de carvão em seus campos, acabaram por cair em uma vida de ócio, vício e corrupção” (SZONDI, 2001: 75). Entretanto, para alcançar o seu projeto de afastar-se do molde do antigo drama, o autor acaba por acentuar um vício naturalista: a família Krause é acometida por um alcoolismo hereditário e isso impede que as personagens possuam características que justifiquem uma ação dramática. Desse modo, a aparente solução encontrada por Hauptmann torna-se um problema, já que as personagens impedidas de uma ação dramática, também se encontram impossibilitadas de uma ação épica. Será, portanto, necessário o olhar de um pesquisador social para que caracteres épicos sejam inseridos ao texto. “Brecht toma a objetividade em que os ‘lavradores de carvão’ silesianos apareciam ao pesquisador social de Hauptmann e a transfere da contingência do tema para a

estranhamento que a poética desse texto mantenha-se vinculada à forma drama⁸. Sabe-se que há uma tendência na literatura moderna do século XX de romper com a obediência aos gêneros, podendo-se ter obras híbridas, como é o caso de *Vereda* que, plasmada sob os moldes estéticos do drama, inclui caracteres líricos e épicos. Todavia, isso traz inquietações porque o gênero documentário mantém-se fortemente vinculado a uma finalidade política e os elementos épicos são os mais apropriados para atender a essa finalidade. Peter Szondi (2001), observa que, no século XIX, quando em contato com o mundo sócio-cultural, o escritor é motivado a figurar um conteúdo que revela as condições de existência das baixas camadas da sociedade, surgem os primeiros indícios de fratura no modo de figuração do drama, visto que a matéria representada não mais se adaptava a esse molde. Na obra *Teoria Estética* (1970) Adorno afirma: “O êxito estético depende essencialmente de se o formato é capaz de despertar o conteúdo depositado na forma” (ADORNO, 1970: 161). Essa proposição de Adorno mostra que a ausência de uma concordância plena entre a forma e o conteúdo em *Vereda da Salvação* é um aspecto importante que merece um estudo profundo. Todavia, com vistas a atender os propósitos desta dissertação, a investigação desse aspecto ficará para um estudo posterior.

estabilidade institucional da forma” (SZONDI, 2001: 134).

⁸ O molde do drama alicerça-se na máxima sobre a regra das três unidades que, supostamente, fora criada por Aristóteles: unidade de ação, de tempo e de espaço. Assim, o entrecho do drama é construído tendo como via condutora da ação os conflitos intersubjetivos dos sujeitos que são modulados em conformidade com as três unidades, modulação que leva o espectador a uma verdadeira ilusão catártica. No entanto, segundo Bornheim, em *A estética do Teatro* (1992), nas traduções que surgem da *Poética* de Aristóteles, após o Renascimento, o texto original sofre modificações, visto que não há no original nenhuma referência à unidade de espaço. Aristóteles apresenta a unidade de ação e somente sugere a unidade de tempo quando diz: “A tragédia, tanto quanto possível, procura caber dentro de uma revolução do sol, ou ultrapassá-la um pouco” (ARISTÓTELES, 2000: 42). Ainda de acordo com Bornheim, foi Lodovico Castelvetro que, ao re-traduzir a *Poética* em uma obra chamada *Poética de Aristóteles vulgarizada e exposta* (1570), sugeriu a regra das três unidades que fora avidamente defendida pelos adeptos da forma drama. Todavia, *Vereda da Salvação*, ao apresentar as camadas baixas da sociedade e figurar a problemática sócio-histórica da questão agrária brasileira, estoura com a forma do drama sob a qual foi plasmada. Pode-se relacionar esse aspecto às discussões de Peter Szondi (2001), quando analisa a história da evolução do drama, mostrando que para tornar possível a figuração das condições econômicas e políticas de determinados grupos sociais não se podia mais voltar a atenção tão somente para os conflitos intersubjetivos dos sujeitos.

Assim, o interesse neste estudo se volta para as formas de representação do conteúdo social na composição estética de *Vereda da Salvação* e *Terra para Rose*. Note-se que a palavra representação traz um significado primordial para a construção estética documental, visto que são “os pontos de vista de indivíduos, grupos [e/ou] instituições” que estão sendo colocados em tela de juízo. É, portanto, por meio da representação que o autor de um documentário irá elaborar seus “argumentos” ou formular “suas próprias estratégias persuasivas”, tencionando convencer o leitor/espectador a aceitar suas opiniões (NICHOLS, 2005: 30).

No primeiro capítulo, a intencionalidade é situar o leitor em relação ao tema abordado nesta dissertação e localizá-lo no que diz respeito aos procedimentos metodológicos de análise defendidos pelos principais críticos das produções culturais da contemporaneidade. Desse modo, primeiramente apresenta-se um panorama sobre a problemática que envolve a questão agrária e o *agon* pela posse da terra mediante a representação dessa temática na ficção e na História brasileiras. Posteriormente, busca-se entender as principais formas de elaboração culturais da modernidade, o papel da arte documentária no entrecho social e as aproximações e afastamentos entre esta e as formas hegemônicas de pensamento.

No capítulo subsequente, analisar-se-á as correlações entre o discurso histórico e o ficcional na obra *Vereda da Salvação* a partir do cotejo entre o texto dramático e o texto acadêmico de *A Aparição do Demônio no Catulé*, de Carlo Castaldi. Segundo Linda Hutcheon (1991), são exatamente as questões que envolvem a recuperação do passado no ato da escrita que despertam o interesse da arte contemporânea pelos documentos historiográficos. São “questões que giram em torno da natureza, da identidade e da subjetividade: a questão da referência e da representação; a natureza intertextual do passado; e as implicações ideológicas do ato de escrever sobre a história” (HUTCHEON, 1991: 156). Assim, a inter-relação entre os discursos histórico e ficcional cumpre, essencialmente, uma função crítico-reflexiva no interior da estética

documental. E essa função liga-se ao fato de que nas relações estabelecidas entre a história vivida das sociedades humanas e o esforço em descrevê-la, pensá-la e explicá-la conforma-se um afastamento, cujo eixo central torna-se a exclusão, de seu âmbito de sentido, de inúmeros homens que, em seu cotidiano, são atravessados “por mecanismos de dominação e de alienação” (MARTINS, 2000: 11).

No terceiro capítulo, persegue-se a perspectiva do olhar da diretora Tetê Moraes na construção fílmica de *Terra para Rose*. No cinema documental, a representação “das questões, aspectos, características e problemas encontrados no mundo histórico” (NICHOLS, 2005: 72) adquirem vozes e características específicas por meio da escolha das imagens e dos sons. Portanto, no filme em questão, procurar-se-á captar a tonalidade dessas vozes e sons a fim de perceber como os processos de filmagem e montagem formulam a discursividade e a argumentação das estruturas narrativas, direcionando o olhar do espectador na compreensão, aceitação ou repulsa da história das personagens sociais figuradas.

No quarto capítulo, mediante as representações das personagens históricas de *Vereda da Salvação* e de *Terra para Rose*, busca-se entender a posição ocupada por essas personagens frente à sua existência sócio-histórica e a relação que estabelecem com o mundo social, econômico e cultural. Perseguindo esse objetivo, rastreia-se a perspectiva a partir da qual cada uma das obras figura o tema da redenção e as ligações que esse tema tece entre elas. A redenção é um dos assuntos centrais da obra de Walter Benjamin, de modo que o pensamento desse crítico conduz à reflexão sobre as motrizes messiânicas que, residindo dentro do ser, movimentam as ações políticas em *Terra para Rose* e movimentam também a fuga da realidade histórica em *Vereda da Salvação*. Dessa maneira, se a redenção aproxima as personagens das duas obras, os limites e possibilidades gerados pelos quadros sócio-históricos impõem um distanciamento, pois

enquanto no filme essa motriz impulsiona a luta sócio-histórica pela libertação, no entrecho dramático ela entorpece a ação por meio da mistificação.

PRIMEIRO ATO: INTERFACES CULTURAIS: A TERRA, O HOMEM, A SOCIEDADE

- Essa cova em que estás, com palmos medida, é a cota menor que tiraste em vida - É de bom tamanho, Nem largo nem fundo, é a parte que te cabe deste latifúndio - Não é cova grande, é cova medida, é a terra que querias ver dividida (João Cabral de Melo Neto, <i>Morte e vida Severina</i>)	- É uma cova grande para teu pouco defunto, mas estarás mais ancho que estavas no mundo. - É uma cova grande para teu parco defunto porém mais que no mundo te sentirás largo. - É uma cova grande para a tua carne pouca, mas a terra dada não se abre a boca.
--	--

CENA I: A TERRA E O *AGON*: FICÇÃO E REALIDADE

Os versos da epígrafe narram com mestria a luta pela terra que neles é apresentada como verdadeiro *agon*⁹ de entrecho¹⁰ dramático. De fato, pela posse da terra quantos perderam sua vida? E quantos ainda a perderão? Essas perguntas incomodam porque modulam a persistência de uma antiga questão nacional que é um dos obstáculos cruciais às políticas de distribuição de renda do país. Entretanto, para além do Brasil, a luta pela posse da terra está ligada à vida do homem desde os tempos primevos, contando com inúmeros registros, na História e na arte, sobre as peripécias e desenlaces desse *agon*. Note-se que a epígrafe também pode ser lida como uma *mise en abyme*¹¹ das obras *Vereda da Salvação* e *Terra para Rose*, pois, de forma especular, ela

⁹ Segundo Pavis, em seu *Dicionário de teatro* (1999), o “*agon* ou princípio ‘agonístico’” representa o conflito entre os personagens protagonistas, o qual encerra a essência da obra.

¹⁰ O termo *mythos* para Aristóteles significa composição das ações. Em português, são sinônimos de *mythos* os termos: entrecho, trama, intriga e enredo. Convém lembrar que, para Tomachevski, a trama é que é verdadeiramente artística e não a fábula no sentido de fato empírico que representa nada mais do que matéria bruta a ser lapidada pelas mãos do ficcionista.

¹¹ Informa Pavis (1999) que *mise en abyme* é um procedimento através do qual se procura incluir na obra um enclave. Esse enclave externo pode manter, no interior da obra, uma ligação entre estruturas ou conteúdos, vindo a produzir “uma imagem idêntica, invertida, multiplicada ou aproximativa” daquela que a inspirou. Representaria, assim, um “desdobramento estrutural-temático” (PAVIS, 1999: 245), numa relação de correspondência entre uma obra literária e os discursos literários e/ou sociais com os quais mantém uma comunicação intertextual. Pavis usa a

reflete e refrata o *pathos* que anima as duas obras. E, ao alcançar um foro metafísico, instiga o leitor a olhar mais fundo para a realidade social que historicamente desenhou a face da luta pela posse da terra no Brasil. Nesse aspecto, novamente trava-se uma comunicação com as obras estudadas. Em *Vereda da Salvação*, tiros mesclam-se à música e aos rodopios dos agregados na alucinação coletiva rumo aos céus. Em *Terra para Rose*, a personagem Rose não consegue a terra, mas tão-somente lhe cabe o mesmo destino do trabalhador de eito da epígrafe de Cabral: a terra é conquistada como depósito de restos mortais, quando a luta é abafada; assim dá-se o espaço sagrado da terra *post-mortem* onde se deposita o sonho da posse.

Cabe lembrar que já na cena inicial do poema *Morte e vida Severina*, escrito nos anos 1954/55, o protagonista Severino alerta o leitor: seu nome não remete à história particular de um sujeito, ao contrário, são muitos os Severinos, “iguais em tudo na vida / na mesma cabeça grande / que a custo se equilibra, / no mesmo ventre crescido / sobre as mesmas pernas finas” (NETO, 1999: 276). Desse modo, a face da extrema pobreza conduz Severino em sua peregrinação, seguindo o rio Capibaribe até a cidade de Recife, em fuga dos braços da morte estendidos em cada cadinho da paisagem nordestina: “que é morte de que se morre / de velhice antes dos trinta / de emboscada antes dos vinte / de fome um pouco por dia” (NETO, 1999: 276). No fragmento poético destacado em epígrafe, Severino chega à Zona da Mata e assiste ao enterro de um trabalhador de eito, ouvindo o que dizem as pessoas que o levam ao cemitério. A sua trajetória figuraria, assim, a história assumida pelo trabalhador rural que, em luta pela vida, lança brados de denúncia contra aqueles que matam e oprimem em defesa do poder; de um poder excludente que os outorga.

metáfora do espelho para melhor explicar esse procedimento, uma vez que a *mise en abyme* reflete, mostrando a face do elemento refletido, mas também pode refratá-lo, modificando sua forma e redimensionando a sua significação.

A concentração fundiária no Brasil e os problemas a ela relacionados remontam às capitanias hereditárias e à concessão das sesmarias; um passado que aparece com riquezas de detalhes no romance *Memorial de Maria Moura* (1992), de Rachel de Queiroz. Mediante as ações e reflexões da personagem protagonista, Maria Moura, o conflito relacionado à posse da terra vem à primeira plana e movimenta a narrativa. É a disputa pelo sítio do Limoeiro entre a protagonista e os primos Tonho e Irineu que a leva a pôr fogo em sua casa e a abandonar o local. De frágil sinhazinha que fora, no tempo em que sua mãe ainda estava viva, torna-se uma respeitada chefe de cangaceiros. Cumpre, então, o ritual de iniciação da donzela guerreira: traja-se de homem, corta os cabelos com uma faca e, junto a seus cabras, vê-se, agora, na largueza do Sertão frente ao sonho – que nascera das histórias que lhe contava seu pai – de recuperar as terras da Serra dos Padres.

Não me doía tanto quanto esperei, o fogo na casa do Limoeiro; afinal, agora tinha chegado a vez de se cumprir o meu grande sonho. As terras da Serra dos Padres, tudo fresco, olho d'água correndo entre as pedras. Pai falava tanto, era o mesmo que eu já tivesse visto. Tinha a questão com os posseiros; mas, pelo que Pai dizia, o pior deles já tinha morrido; restava só filho e mais um genro.

Eu não pretendia chegar lá de arranco, reclamando o que era meu. Aquilo já era da nossa gente quando ainda se chamava a 'data da fidalga Brites', senhora viúva que nunca veio de Portugal receber as terras que o rei lhe deu em sesmaria. Terras tão grandes que cobriam toda a Serra dos Padres e mais três léguas de sertão em redor. A Fidalga mandou foi um procurador retalhar a data pra quem quisesse comprar. E essas partes da data foram passando de mão em mão, e uma delas chegou até nós. O avô de pai comprou justamente a parte que subia pela Serra dos Padres. (QUEIROZ, 1992: 80).

O romance *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha, revela outras peripécias desse *agon* que, no espaço sócio-cultural das comunidades, representa, em primeiro lugar, a busca por uma sobrevivência mais digna, mas representa também uma das visíveis marcas do sentido afetivo atribuído à palavra terra que, por longo tempo, permaneceu envolta por uma atmosfera sagrada¹².

¹² Em *O Sagrado e o Profano* (1992), Mircea Eliade analisa a relação entre o homem religioso e o espaço por ele habitado, como também observa que no comportamento do homem profano encontram-se resquícios do comportamento do *homo religiosus* (ainda que esvaziados de significados religiosos). Note-se que, para o homem religioso, não há um espaço homogêneo. Basta verificar determinados trechos bíblicos para se ter comprovação disso; dentre eles: Deus ordena que Moisés tire as sandálias de seus pés para pisar em solo sagrado; Jesus Cristo

N' *Os Sertões*, é figurada a trajetória – que levou ao massacre de Canudos – de habitantes da terra árida do sertão da Bahia – camponeses, vaqueiros, ex-escravos, jagunços –, seguidores de Antonio Maciel que, por mais de vinte anos, peregrinara pelos recantos do sertão, fazendo milagres e deixando marcos de sua passagem em igrejas e cemitérios construídos, açudes providenciados, etc., enfim, ações que atendiam às necessidades do povo oprimido. Diante disso, espalhou-se a sua “fama de maneira desmedida e, à sua chegada em qualquer burgo, movimentava-se toda a redondeza para vê-lo, ouvi-lo, consultá-lo” (QUEIROZ, 1976: 225).

Quando a República foi proclamada, Antonio Conselheiro vivia, há doze anos, na vila Bom Jesus, que, depois de sua chegada, tornara-se quase uma cidade. Nessa época, segundo Maria Isaura P. de Queiroz, na obra *O Messianismo no Brasil e no mundo* (1976), o pregador já havia demonstrado certa agressividade, desafiando, por motivos banais, autoridades locais e eclesiásticas. A República fê-lo endurecer ainda mais. Recusava-se a aceitar as mudanças que foram trazidas pela nova forma de organização política; dentre elas: expulsão do imperador, separação entre a Igreja e o Estado, impostos maiores, recenseamento. Essas modificações mostravam, na percepção do líder religioso, que a República representava o governo do Anticristo e o prenunciar do final dos tempos. Parte, então, acompanhado dos fiéis pelo sertão, “procurando no deserto dos chapadões desolados pela seca um local propício para instalar a Nova Jerusalém, onde os privilegiados pudessem esperar, tranquilos, o anunciado Juízo Final, furtando-se ao republicano governo do Anticristo” (QUEIROZ, 1976: 226).

expulsa do Templo (local de oração) os mercadores que o haviam transformado em um local de comércio, portanto, profano. Essa não-homogeneidade espacial faz com que determinados espaços adquiram, para o homem religioso, um valor sagrado imemorial. Em especial, podem-se citar dois ambientes: a igreja e a casa desse homem. A casa e o local em que ela está situada para o *homo religiosus* são tidos como sagrados porque ao fundar o seu espaço, através de um ritual de consagração – e muito comum no Brasil foram as missas rezadas nas casas grandes patriarcais das fazendas e os rituais de benção de ambientes com o uso de água benta, costume até hoje cultivado em determinadas localidades, especialmente rurais –, este torna-se o local da segurança, da proteção; é uma “projeção de um ponto fixo”, uma espécie de “centro do mundo” para esse homem em que nele atuará como o senhor.

O arraial, que recebe o nome de Belo Monte, em pouco tempo, torna-se uma cidade de, aproximadamente, oito mil habitantes e seu líder espiritual se volta, de um modo atrevido e corajoso, contra a nova ordem política, a qual concebe como um sustentáculo para a iniquidade dos ricos fazendeiros. Tomando nota disso e do fato de que o Conselheiro “pisara, impune, sobre as cinzas dos editais das câmeras das cidades que invadira; destroçara completamente, em 1893, forte diligência policial, em Masseté, e fizera voltar outra, de 80 praças de linha, que seguira até Serrinha; em 1894” (CUNHA, 1999: 190), torna-se fácil entender as acusações que caíram sobre ele e seus seguidores, execrados como fanáticos e conspiradores, uma força monarquista ameaçadora à República. Embora se saiba que não era a monarquia que estava sendo combatida, mas a postura subversiva do homem pobre do campo. O trecho abaixo descreve um dos aterrorizantes massacres aos seguidores de Antonio Conselheiro:

O caso é original e verídico. Evitando as vantagens de uma arrancada noturna, os sertanejos chegavam com o dia e anunciavam-se de longe. Despertavam os adversários para a luta.

Mas não tinham, ao primeiro lance de vistas, aparências guerreiras. Guiavam-nos símbolos de paz: a bandeira do Divino e ladeando-a, nos braços fortes de um crente possante, grande cruz de madeira, alta como um cruzeiro. Os combatentes armados de velhas espingardas, de chuços de vaqueiros, de foices e varapaus, perdiam-se, no grosso dos fiéis que alteavam, inermes, vultos e imagens dos santos prediletos, e palmas ressequidas retiradas dos altares. Alguns, como nas romarias piedosas, tinham à cabeça as pedras dos caminhos, e desfiavam rosários de coco. (...)

Na maioria, as praças, protegidas pelas casas, e abrindo-lhes as paredes em seteira, volveram à defensiva franca.

(...) Os matutos conjuntos à roda dos símbolos sacrossantos, no largo, começaram a ser fuzilados em massa. Baquearam em grande número; e tornou-se-lhes a luta desigual a despeito da grande vantagem numérica. Batidos pelas armas de repetição, opunham um disparo de clavinote a cem tiros de Comblain (CUNHA, 1999: 196).

Os combatentes da cidade de Belo Monte não temiam a morte, pois, como o seu pai¹³ espiritual lhes mostrara, eram os “eleitos”, e morrer, para eles, significava ressuscitar nesta ou

¹³ Havia uma hierarquia interna na cidade de Belo Monte, “cujo vértice era Antonio Conselheiro; ponto mais elevado da escala social, era o chefe, o pastor, o pai. ‘Meu Pai’, tal a denominação que lhe davam os componentes do grupo quando lhe falavam diretamente; ‘Nosso Pai’, quando a ele se referiam” (QUEIROZ, 1976: 230).

noutra terra em que estaria a sua espera o gozo de prazeres indescritíveis. Note-se que com o mito da nova Canaã ressurgida da morte, recorda-se a doutrina platônica, visto que, ao amante da sabedoria, estava reservado infinitos regozijos depois da morte, como Sócrates demonstra, no diálogo *Fédon*, do discípulo Platão, ao justificar sua placidez filosófica perante o desfecho de sua vida e como, posteriormente, recorreu à credence cristã na promessa de um futuro paradisíaco para o rigor sectário dos crentes. Ao Conselheiro, enviado de Deus na terra, estava, pois, reservada a ressurreição – assim como Jesus Cristo – no terceiro dia após a sua morte. Os seguidores de Antonio Maciel criam, de fato, em sua ressurreição e negaram-se a sepultá-lo; só o fizeram quando, passados os três dias, não suportaram mais o odor do corpo em decomposição. Mesmo assim persistia a crença em que ele “ressurgiria entre milhões de arcanjos de espadas flamejantes, que destruiriam todos os inimigos” (QUEIROZ, 1976: 241). Crença que adjungia a credence sertaneja ao mesmo passado vezo português a que o próprio padre retórico Antônio Vieira recorrera em seus sermões. Seria, portanto, o retorno sebastianista que faria emergir a nação portuguesa, ruída à colônia de Espanha, aos tempos de glória que se encerraram com a derrota das naus de D. Sebastião pelos mouros.

Na perspectiva do olhar da cultura dominante, essas crenças, assim como os ensinamentos do Conselheiro – e isso pode ser verificado na obra de Euclides da Cunha –, traçam o retrato de um líder “bárbaro”, de “cabelos crescidos sem nenhum trato (...); as longas barbas grisalhas mais para brancas; os olhos fundos raramente levantados para fitar alguém; o rosto comprido de uma palidez quase cadavérica” (CUNHA, 1999: 174). Seus sermões estão repletos de palavras “inócuas, refletindo o turvamento intelectual de um infeliz”. Trata-se de “profecias esdrúxulas” ladeadas por preceitos vulgares da moral cristã que denotam uma “religiosidade difusa e incongruente” (CUNHA, 1999: 171). É em meio a esse pré-conceito ao olhar para esse outro que

insurge a figura do líder messiânico como um megalômano excêntrico que incita uma espécie de patologia coletiva: o movimento messiânico.

Todavia, Queiroz (1976), a partir do estudo de movimentos messiânicos do mundo pagão e religioso, mostra que seus líderes não são personagens da barbárie, portadores de patologias psíquicas, mas possuidores de “qualidades pessoais extraordinárias, provadas por meio de faculdades mágicas ou estáticas” (QUEIROZ, 1976: 27). Isso e o fato de ser, por excelência, carismático asseveram autoridade a esse líder. “Assim, age graças ao seu dom pessoal apenas, colocando-se fora ou acima da hierarquia eclesiástica ou civil existente, desautorizando-a ou subvertendo-a” (QUEIROZ, 1976: 27). Desse modo, o movimento messiânico, como fato social, representa uma clara evidência de que as normas tradicionais da sociedade em que se insere não estão estagnadas, visto que, em sua dinâmica interna, encontram-se espaços para que a classe desprovida das benesses dessa estrutura social possa se manifestar. Seriam, pois, reações normais no âmbito social em momentos de crise ou de mudanças ocorridas na estrutura interna da sociedade. Sob essa focalização, o messianismo representa um modo de organizar a luta contra a dominação e a opressão. A esse respeito, no prefácio de *O Messianismo no Brasil e no mundo*, Roger Bastide observa:

Se me permitirem levar até ao extremo esta tese, diria que o campesinato brasileiro, ao qual é recusada uma Reforma Agrária, como que a realiza por si mesmo, sob a inspiração de seus líderes carismáticos, e segundo valores que lhe são peculiares. O messianismo é uma resposta (uma resposta bem sucedida, enquanto o feudalismo dos grandes proprietários, amedrontados, não chamar em seu socorro a polícia ou o exército, para afogar o movimento em sangue), à situação histórica de uma classe rural abandonada, que se mostra capaz, utilizando modelos tradicionais, de passar da servidão à cooperação; de chegar sozinha à economia comercial, a partir de uma economia de subsistência, imposta pelo regime em que vive e não constituindo em absoluto, um traço distintivo de sua mentalidade (BASTIDE, 1976: XVI).

Depreende-se dessas considerações que o movimento messiânico provém da insatisfação com a organização social; mundo de imperfeições que se contrapõe ao modelo sagrado,

santificado e perfeito proposto pelo Messias. Lendas e mitos definem, pois, os traços de um Reino Celeste na terra, em que a salvação se inscreve a partir da promessa da vinda de um redentor a instituir uma nova ordem de justiça. Embora o messianismo, muitas vezes, impulse os homens a ações incompreensíveis aos concidadãos externos à crença e aos preceitos que se anunciam no seio destes movimentos, essas ações representam uma evidente resistência à inércia e à resignação diante das distinções entre as camadas sociais.

O romance *Pedra Bonita* (1979), de José Lins do Rego, exemplifica muito bem isso. Suas páginas recuperam os fatos daquele que fora “talvez o mais trágico dos movimentos messiânicos brasileiros” (QUEIROZ, 1976: 222). No ano de 1836, no estado de Pernambuco, surge um mameluco de nome João Antônio dos Santos, anunciando que D. Sebastião e sua corte desencantar-se-iam e riquezas seriam distribuídas entre os adeptos da seita. Impressiona o grande número de pessoas, especialmente das baixas camadas sociais, que deixaram de trabalhar para segui-lo. Esses acontecimentos inquietaram as autoridades, e o Padre Francisco Correia – idoso e com prestígio na região – foi enviado para convencer o pregador a abandonar o local. Depois de passados dois anos, João Ferreira, cunhado de João Antonio, retoma a pregação, apresentando aos adeptos as portas do Reino Encantado. Rodeadas por outras menores, duas pedras enormes adquiriam um aspecto singular. Por entre elas, D. Sebastião surgiria frente aos olhos das quase trezentas pessoas que ali encontravam-se acampadas.

(...) João Ferreira pregava, com uma grande coroa na cabeça, pois se intitulava Rei do ajuntamento. Afirmava que o Reino só desencantaria à custa de muito sangue; mas quando D. Sebastião surgisse, as pessoas sacrificadas “se eram pretas, voltavam alvas como a lua, imortais, ricas e poderosas; se eram velhas, vinham moças, e da mesma forma ricas, poderosas e imortais”.

A profecia teve grande aceitação entre os habitantes da zona que “não obstante a sua grande fertilidade e excelência para quase toda espécie de agricultura, tinha apenas uma meia dúzia de famílias, que moravam em choupanas de palha, e trabalhavam próximas umas das outras...” Vaqueiros da redondeza acorreram, além dos trabalhadores da roça, formando uma espécie de povoado em torno das pedras, uma das quais, possuindo enorme cavidade natural, servia de local do culto e era denominada a Casa Santa; encarapitado noutra, o Rei pregava

diariamente, anunciando acontecimentos portentosos. (...) Finalmente, marcou João Ferreira o dia para iniciarem os sacrifícios necessários “a quebrar de uma vez este cruel encantamento”, e a 14 de maio de 1838 seu próprio pai foi o primeiro que correu a se oferecer a Carlos Vieira, que, com um facão afiado, lhe cortou cerce a cabeça. Começou um morticínio inenarrável, que prosseguiu nos dias 15 e 16, com a turba em estado de grande exaltação. No fim do terceiro dia, as bases das duas torres tinham sido regadas com sangue de trinta crianças, doze homens, onze mulheres e catorze cães.

Na manhã de 17, foi sacrificado o próprio Rei, tomando seu lugar o cunhado Pedro Antônio; e como no local o ar se tornara irrespirável, dada a decomposição dos cadáveres que por ali jaziam, o novo chefe ordenou a transferência do acampamento para mais longe. Partiram todos em procissão dançante, seminus, com o Rei à frente cingido grande coroa de cipós.

Subitamente depararam com forte contingente que vinha em sentido contrário e que contra eles abriu fogo (QUEIROZ, 1976: 223).

Esses fatos – que encerram cenas grotescas e fantásticas de suspense e horror – funcionam como uma espécie de força motriz subjacente, dentro do entrecho de *Pedra Bonita*, invocada para explicar o marasmo e a miséria que assolam a vila de Açú e as desgraças ocorridas à família Vieira, que vive no sítio Araticum em Pedra Bonita. Observe-se que não fora a intenção de Lins do Rego construir um romance histórico, mas tomar o assunto como pano de fundo “no ato de se transformar em mito, pesadelo agourento a pairar sobre toda uma região” (RÓNAI, 1979: XXI). Assim, nas páginas iniciais, o narrador informa: “Há quase um século que correra sangue pelos seus campos, sangue de gente, sangue derramado para embeber a terra em nome de Deus. Aquilo pesava na existência da vila como um crime nefando, pesava no destino de gerações e gerações” (REGO, 1979: 7).

O cenário escolhido pelo autor para compor a trama da obra é a vila de Açú e é através da personagem protagonista Antonio Bento, um rapaz de vinte anos, que o leitor vai sendo, aos poucos, levado a conhecer Pedra Bonita e o atroz passado que a assombra. Em decorrência da terrível seca de 1904, a família Vieira entrega o filho mais novo para ser criado pelo Padre Amâncio. Como nasceu em Pedra Bonita, o menino, da infância até o momento presente da narrativa, é vítima do desprezo dos concidadãos de Açú, ainda que não tenha conhecimento dos

motivos desse desdém. Assim, é ao seu entorno que se movimentam as personagens, aprisionadas pelas diversas misérias que lhe imprimem a condição humana: paixões, manias, ignorâncias, histerias, etc.

Padre Amâncio parte numa viagem de três meses a Recife para acompanhar o bispo em visita pastoral e Antonio Bento deve passar esse período em Pedra Bonita. É lá, na companhia do irmão Domício, que Bento visita o velho curandeiro Zé Pedro, conhecendo a história do Reino Encantado e toda a atmosfera mística que ainda a envolve. As desgraças de Açú recaem sobre essa fábula; e, como pode ser verificado no fragmento abaixo, as condições de vida da família de Bento também nela encontram razão.

– Menino, tu me disseste que era filho de Bentão do Araticum. Pois fica sabendo. O homem que correu pra ensinar o caminho à tropa foi um de tua gente, um Vieira. Tu não tem culpa de nada. Mas Deus não esquece. Tu viste como morreu teu avô Aparício. Aqui ele veio me falar pra fazer reza. Aqui ele chorou pedindo perdão como menino. Ele que era chefe de cangaceiro, como tu deve saber. Teu pai Bentão é outro infeliz. Tu não tem culpa não, menino. Eu estou contando por contar. Bentão não fala com ninguém. Tem terra com água corrente e não vai pra diante. Casou-se com mulher bonita, e a mulher ficou feia. Cria, e a criação não cresce. Aplanta e não enriquece. Tu sabe o que é? É o sangue do parente. É o sangue de Judas nas veias. Sangue de Judas, menino, sangue de Judas. Teu irmão Aparício já teve comigo. Falou de fechar o corpo. Rezei pra ele, sabendo que não tinha força. O sangue de Judas, menino (REGO, 1979: 119-120).

Os demais episódios funestos que vão acontecendo à família Vieira, ao longo da fábula, também são atribuídos à denúncia feita pelo antepassado: Aparício, filho mais velho de Bentão, mata um praça e entra para o cangaço; o sítio é invadido pela tropa da vila de Dores que, à procura de Aparício, acaba por espancar violentamente toda a família; uma segunda invasão ocorre e Bentão e sua esposa Sinhá Josefina são arrastados como bichos até a cadeia de Açú; por fim, tem-se a definitiva falência do sítio do Araticum. Note-se que fanatismo religioso, banditismo e perseguição judicial intercalam-se na trama, construindo um ambiente

esquizofrênico em que passado e presente entrecruzam-se numa atmosfera abafada pelo misticismo cego que persiste à espera de um Salvador.

É também a figura de um salvador que irá movimentar a intriga da obra *Vereda da Salvação*, de Jorge Andrade. Num espaço sufocado pela mata encontram-se pequenas casas de pau-a-pique. Ali numerosas famílias amontoam-se em seus barracos em deplorável miséria. Para plantar é preciso derrubar a mata cerrada. Este é, sem dúvida, um ambiente mais que propício para surgir a figura do Messias, líder religioso, mas também social, enviado por Deus para corrigir a imperfeição do mundo, mostrando o caminho para a terra sem males do plano celeste. Entretanto, embora sejam esses caracteres intrínsecos ao surto messiânico-milenarista do Catulé que oferecem o conteúdo com o qual Jorge Andrade irá compor a poética de *Vereda*, o autor não se limita a explorar esses elementos, mas busca uma interpretação para eles naqueles fenômenos que lhes são extrínsecos, ou seja, explora, nas categorias dramáticas de que se utiliza, os elementos sócio-políticos do país que atuam sobre a vida daqueles agregados.

Recupera, assim, um momento histórico do Brasil em que, de forma violenta, o trabalhador rural passa a ser expropriado, tornando-se um migrante na busca pela sobrevivência. Vale lembrar que no final do século XIX “as terras devolutas passaram para o domínio dos Estados e abriu-se em muitas regiões do país a especulação imobiliária” (MARTINS, 1983: 50). Surge, então, a necessidade de que os limites entre as fazendas sejam regularizados para que a situação jurídica das terras possa ser definida. Iniciam-se momentos de tensão em que as terras dos pequenos proprietários sofrem a ameaça de serem incorporadas ao patrimônio de fazendeiros ricos e poderosos.

As famílias que tinham suas pequenas posses próximas ao rio Urupuca – que, posteriormente, formarão o grupo de meeiros do Catulé – começam a ser atingidas pela expansão da propriedade privada no ano de 1940. Essa região desperta a atenção devido “à construção de

uma estrada de rodagem, cujo trecho mais longo atravessaria o Estado de Minas Gerais, tocando zonas até então isoladas, e que uniria a capital federal à Bahia” (CASTALDI, 1957: 55). Diante disso, o trabalhador rural passa a ser expulso, sendo privado de sua condição de posseiro, parceiro ou arrendatário¹⁴. Muitos dos pequenos proprietários foram obrigados a vender suas terras devido à pressão de vizinhos fazendeiros. Em *Vereda da Salvação*, esse *agon* ganha expressividade na voz de Manoel que, segundo os registros históricos¹⁵, perdera seus trinta alqueires em 1945 e, embora pagasse corretamente todos os impostos, fora indenizado somente por três alqueires.

“Nunca saí dessas beirada. Quando eu era menino só tinha duas fazenda, o resto era mata e cada um de nós tinha uma posse. Desde que a estrada grande passou pela terra da mata, virou tudo uma anarquia. Só restou fazenda das maior. Ninguém tinha dinheiro p’ra comprar arame farpado e cercar as posse. Quando vimos, a gente é que estava cercado. Parece que a estrada foi passando e largando dono p’ra todo lado. E tudo com possança! P’ra continuar foi preciso morar de favor” (ANDRADE, 1986: 254).

Manuel começou a trabalhar como agregado no ano de 1948, na fazenda Itatiaia de José Aarão de Quadros. Ali construiu “uma casa cômoda para a família e para sua filha Maria, que se casara” (CASTALDI, 1957: 41). Por volta de dois anos depois, o proprietário vendeu essa parcela de terras em que vivia Manuel, oferecendo a ele a possibilidade de mudar-se para a clareira do Catulé, que se tratava de um local de difícil acesso. Sem alternativa, ele transfere-se para lá, sendo, aos poucos, seguido pelos demais agregados com os quais possuía relações de parentesco ou de compadrio. De Malacacheta ao Catulé havia uma distância de vinte e quatro quilômetros com altas montanhas compondo a paisagem. Essa distância precisava ser vencida a pé, ora

¹⁴ José de Souza Martins (1983) observa que a condição de posseiro traz uma “relação jurídica com a terra” (MARTINS, 1983: 39), pois, embora o camponês tenha tomado posse de uma terra, aparentemente, sem dono, ela não é de seu domínio. O parceiro é um trabalhador rural que, em acordo com o proprietário da terra, passa a cultivá-la, devendo pagar-lhe com a metade da produção. O arrendatário, por sua vez, prevê um contrato com o proprietário das terras, no qual ficam estabelecidas as condições de uso da terra e a porcentagem da produção que cobrirá a renda.

¹⁵ Estes dados constam no texto *A aparição do demônio no Catulé*, de Carlo Castaldi – um dos capítulos da obra *Estudos de Sociologia e História* (1957) – que foi escrito a partir de uma pesquisa empírica realizada pelo antropólogo italiano Carlo Castaldi e sua equipe.

subindo as montanhas, ora descendo-as, ora contornando-as. Essa localização geográfica é importante para a reflexão sobre o drama social dessas personagens da história e a forte exaltação místico-religiosa na qual elas se envolveram na Semana Santa de 1955. Isso porque o isolamento geográfico dessas dez famílias isolava-as também das lutas camponesas que vinham sendo organizadas no país nessa mesma época, colocando-as frente ao “sem saída” no plano sócio-político.

Na década de cinquenta, resistência e luta são palavras que começam a incorporar-se no cotidiano do campesinato brasileiro, visto que a população rural, “até então dispersa e inorgânica do ponto de vista político e de interesses sociais, passou a se organizar em torno das Ligas Camponesas” (AZEVEDO, 1985: 18). Essa organização tinha o objetivo de engendrar uma luta eficaz contra todas as formas de violência cometidas no campo. E a maior dessas organizações, em número de associados, foi a das Ligas Camponesas de Sapé. Nela militou João Pedro Teixeira que fora assassinado a dois de abril de 1962, tornando-se uma figura lendária da história do campesinato, que acabou por ficar internacionalmente conhecida através do filme *Cabra Marcado para Morrer*¹⁶ (1984), de Eduardo Coutinho.

A história desse homem, morador do sítio Sono das Antas, na Paraíba, esposo de Elizabete Teixeira, pai de onze filhos, analfabeto, presidente das Ligas Camponesas de Sapé, em *Cabra Marcado para Morrer*, ganha espaço e sentido mediante sua reconstituição pela memória de Elizabete, seus filhos e companheiros de luta, alcançando uma história maior, que entrecruza passado e presente e abrange todos aqueles espoliados e esquecidos dentro do núcleo organizacional político-social brasileiro.

¹⁶ *Cabra Marcado para Morrer* foi exibido pela primeira vez no Festival Internacional do Rio de Janeiro, em 1984. Nessa ocasião recebe o prêmio Tucano de Ouro de melhor filme. Eduardo Coutinho comparece, posteriormente, em vários festivais internacionais, ganhando os prêmios de Havana, Berlim, Salso (Itália), Tróia (Portugal) e Paris.

O projeto desse documentário, iniciado em 1964 e interrompido pelo golpe militar, previa a produção de um filme ficcional que contava a história de um líder camponês assassinado a mando de grandes proprietários de terras do Nordeste. É, pois, a partir do reencontro entre Eduardo Coutinho e as personagens que faziam parte do filme inicial, e das sensações, sentimentos e lembranças daí provocadas, que o projeto se refaz, ganhando um novo cariz. Conforme informa Consuelo Lins (2004), foram necessárias árduas negociações com Abraão, filho mais velho de Elizabete, para que as entrevistas com ela pudessem ser realizadas. Ainda assim, na primeira entrevista, as interrupções e orientações impositivas do filho marcaram o encontro:

“... diga, não é lhe orientando politicamente, todos os regimes são iguais, desde que a pessoa não tenha proteção política, todos são rústicos, violentos, arbitrários, dependendo das camadas e das situações econômicas, todas as facções políticas esqueceram de Elizabete Teixeira, simplesmente porque não tinha poder.” (...) “Está aqui a revolta do filho mais velho. ... Agora se o filme não registrar esse protesto, essa minha veemência ...” Coutinho não contesta: “eu registro tudo o que os membros da família quiserem...” (...) Abraão insiste: “Mas eu quero que o filme registre esse nosso repúdio a quaisquer sistema de governo...”. Coutinho afirma: “Está registrado, te garanto” (LINS, 2004: 46).

Elizabete Teixeira, no momento do reencontro com Eduardo Coutinho para as filmagens, no ano de 1981, vivia na pequena cidade de São Rafael no interior do Rio Grande do Sul, sendo conhecida por todos como Marta Maria da Costa. Ali estava na clandestinidade há dezesseis anos. Mas, qual fora o grave delito cometido por Elizabete para que se encontrasse acuada, negando a própria história? Qual fora o delito cometido por João Pedro Teixeira para levar cinco tiros numa tocaia na estrada do Café do Vento a caminho de Sapé? O que fizera Margarida Maria Alves, presidente do Sindicato dos trabalhadores Rurais de Alagoa Grande, para morrer, em frente ao filho menor, com um tiro no rosto? E Pedro Fazendeiro e Nego Fuba, líderes camponeses, que desapareceram a sete de setembro de 1964?

Ao ouvir sua esposa semi-analfabeta, Elizabete, ler pacientemente os jornais que chegavam da capital, João Pedro Teixeira começa a alimentar o desejo de que as leis trabalhistas atingissem também o homem do campo. Passa, então, “a se empenhar pela concessão da carteira profissional e, conseqüentemente, pelo reconhecimento da lei do salário mínimo, do descanso semanal remunerado, do direito de férias e previdência social” (BENEVIDES, 1985: 22). Margarida Maria Alves não se conformava com a não-funcionalidade na práxis de leis como o Estatuto do Trabalhador Rural¹⁷ e o Estatuto da Terra¹⁸. Pedro Fazendeiro e Nego Fuba acreditavam na possibilidade da queda do latifúndio através de uma reforma agrária que garantisse, ao homem pobre do campo, trabalho, saúde, escola, etc.

Enfim, todos esses líderes participavam de projetos sócio-políticos que se opunham ao domínio de “uma das mais reacionárias frações” da elite agrária brasileira, “a dos usineiros que compõem o que se chama, na Paraíba, o ‘Grupo da Várzea’” (AZEVEDO, 1985: 17). Esses usineiros foram, na década de sessenta, combatentes frios e cruéis de toda espécie de manifestação e reivindicação dos trabalhadores de suas terras. O poder do grupo, ainda hoje, é tanto que ele persiste decidindo eleições e influenciando decisões governamentais.

Os trucidamentos de Margarida Alves, de João Pedro Teixeira e de tantos outros estão inseridos num contexto político-social de luta e reivindicação, a que se opuseram os interesses do latifúndio e das multinacionais instaladas no Brasil desde 1950, seguindo-se as perseguições aos camponeses, a expropriação, a expulsão, a prisão, as maquinações facciosas, a ação violenta e traiçoeira do “Sindicato da Morte”, mantido, na Paraíba, segundo a tradição oral, pelos

¹⁷ Em março de 1963, foi aprovado o Estatuto do Trabalhador Rural, que tinha o objetivo de regular as relações de trabalho no campo, até então à margem da legislação trabalhista. Um ano depois, em 13 de março de 1964, o então Presidente da República João Goulart assinou um decreto prevendo a desapropriação, para fins de reforma agrária, das terras localizadas numa faixa de dez quilômetros ao longo das rodovias, ferrovias e açudes construídos pela União.

¹⁸ Ao assumir o poder, num primeiro momento, como uma estratégia para acalmar as massas populares, os militares incluíram a reforma agrária entre suas prioridades. Um grupo de trabalho foi imediatamente designado, sob a coordenação do Ministro do Planejamento, para a elaboração de um projeto de lei que visava à reforma agrária. Assim, no dia 30 de novembro de 1964, o então Presidente da República Castelo Branco, após aprovação pelo Congresso Nacional, sancionou a Lei nº 4.504, que tratava do Estatuto da Terra. É este Estatuto que, pela primeira vez, no contexto brasileiro, oferece um conceito funcional de latifúndio. “Ainda hoje, quando o MST ocupa terras o faz com base num pressuposto do Estatuto, o de que são potencialmente destinadas à desapropriação para a reforma agrária as terras do latifúndio e latifúndio improdutivo” (MARTINS, 2004: 135).

elementos dos grupos Veloso Borges e Ribeiro Coutinho, com a conivência e apoio concreto das autoridades governamentais.

A pobreza na Paraíba é problema estrutural. Na verdade não deriva da inclemência das secas, como se quer fazer crer à opinião pública nacional. A miséria, o desemprego, a fome, a doença, o analfabetismo e o alto índice de mortalidade infantil são produtos de situações sociais, políticas e econômicas.

Se, em 1964, ainda se faziam recentes e profundas as marcas do coronelismo no Nordeste, o autoritarismo foi fortalecido com o golpe de Estado, que permitiu aos latifundiários o controle político de todos os níveis de decisão e de intervenção, passando pelos governadores e pela Sudene, contando com ministros e rede de cabos eleitorais e pistoleiros (BENEVIDES, 1985: 23).

Pode-se, inclusive, afirmar que, em grande parte, o que impulsionou a decisão de realizar o golpe militar de 1964 foi a questão agrária. O golpe entra, portanto, em cena para interromper bruscamente as ações governamentais que tinham o intuito de favorecer o homem pobre do campo, colocando um ponto final nos movimentos populares, no meio rural, iniciados em meados dos anos cinqüenta. Favorece, então, o processo de modernização e racionalização do uso da terra, fechando o cerco para indicar o caminho final dessa odisséia de violência e miséria: a migração camponesa para a cidade, formando “um exército de trabalhadores sem trabalho e sem perspectiva de vida porque sem condições de assimilação no mesmo ritmo pelo trabalho industrial” (MARTINS, 2004: 137).

Desse modo, vê-se que em nada é gratuita a escolha das cenas iniciais do filme *Terra para Rose*, de Tetê Moraes. Para compor a intriga desse documentário, a direção – utilizando um recurso narrativo possibilitado pela montagem – retoma cenas do filme *Jango*, de Silvio Tendler, mostrando os acontecimentos que precederam o 31 de março de 1964. A voz da narração destaca, então, algumas propostas políticas de reforma de João Goulart:

“Democratização do uso da terra; voto do analfabeto; disciplina dos aluguéis; bases justas para o salário mínimo. Estes pontos fixavam as regras de um programa de governo capaz de estabelecer maior harmonia social. Jango propunha o fim da fome e da miséria num país onde a justiça sempre foi o lado obscuro da democracia”.

Essas medidas previstas pelo Presidente da República vão diretamente ao encontro dos anseios das pessoas sem-terra e sem trabalho que acreditam que elas, de fato, marcariam o fim da “secular miséria no campo”. Essa expectativa leva, na noite de 30 de março, aproximadamente duzentas mil pessoas à Praça Central do Brasil para ouvir Goulart, que anuncia a execução de seu programa. Porém, poucas horas após o término da festa, “na madrugada do dia 31 de março, (...) as tropas do general Olímpio Mourão Filho, comandante da 4ª Região Militar, já avançavam sobre a Guanabara. O levante vindo de Minas Gerais precipitava o golpe”

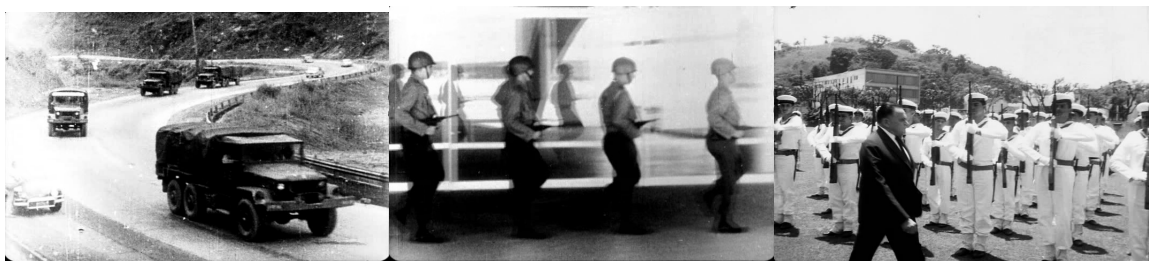


Ilustração 1: Frames da seqüência do golpe militar de 1964 no filme *Terra para Rose*¹⁹.

O objetivo de apresentar essas seqüências do filme *Jango* é introduzir um breve panorama de um período da História em que os trabalhadores rurais manifestaram energicamente o seu descontentamento, mas se aperceberam sentenciados ao silêncio pelo autoritarismo ditatorial, sendo, no enredo da formação discursiva preponderante, confinados, por praticamente mais vinte anos, ao anonimato na História. A narrativa volta, então, ao tempo presente: regime democrático; Rio Grande do Sul; ano de 1985; mil e quinhentas barracas de lona aglomeradas sobre o solo de uma fazenda improdutiva compõem o cenário; os trabalhadores rurais, motivados pela ação da CPT e do MST, organizam-se politicamente para reivindicar o direito à terra.

¹⁹ Todas as imagens no decurso do texto foram retiradas do filme *Terra para Rose* (1987) de Tetê Moraes.



Ilustração 2: Acampamento dos sem-terra na Fazenda Anonni.



Ilustração 3: Acampamento na Fazenda Anonni.

Regime democrático; entretanto, a similaridade com a repressão da ditadura delineia-se novamente no écran quando mais de dois mil homens fardados e armados cercam a fazenda Annoni. O objetivo dessa ameaça repressiva é impedir que os trabalhadores rurais plantem nas terras da Annoni ou, ainda, que saiam do local para invadirem outras propriedades improdutivas. O confronto, a partir do qual alguns agricultores são agredidos e feridos, acaba por incorporar-se ao cotidiano do acampamento. E as várias tentativas dos acampados de saírem do local são barradas. Até mesmo a celebração religiosa realiza-se na estrada; local em que a grande cruz construída pelos agricultores (note-se que uma cruz acompanhara também Antonio Conselheiro e seu povo durante os confrontos com os militares) é cravada, como símbolo do clamor por justiça; uma justiça ignorada e invalidada, inscrita em leis de poderio e exclusão, rogada a um povo confinado qual penhores de silêncio, um povo aterrado por sistemas repressores que à força calariam o seu dizer.



Ilustração 4: Confronto entre a milícia do exército e os sem-terra.

Os acontecimentos figurados no filme *Terra para Rose* marcam, assim, a persistência do *agon* pela posse da terra e são parte da materialização das lutas populares que começaram a ganhar novamente espaço no contexto brasileiro no final da década de setenta. De acordo com Zander Navarro, nesse período, são três os principais fatores que marcam o surgimento dos movimentos sociais rurais que se manifestaram, primeiramente, no sul do país: a abertura política com o final da ditadura militar; o processo de modernização da agricultura incentivada pelo desenvolvimento capitalista e os impactos sociais que isso ocasionou; a efetiva participação de setores progressistas da Igreja Católica motivados, especialmente, pela preocupação com os crescentes e violentos conflitos ocorridos no campo.

A materialização dos efeitos combinados desses três fatores, particularmente nos estados do sul, deve-se às características específicas da agricultura nesta região brasileira. São estados com forte presença de agricultura familiar e onde a Igreja Católica tem presença igualmente expressiva como mediadora e estrutura física, provavelmente sem comparação com outros estados brasileiros (em vista da histórica presença da Igreja exatamente entre as comunidades rurais, aí recrutando filhos de agricultores para a carreira religiosa e, também, contando com o apoio material das famílias rurais para construir igrejas, casas paroquiais, seminários e, inclusive, a sua manutenção ao longo do tempo). O processo de modernização agrícola dos anos 1970 integrou a maior parte dessas famílias rurais aos diferentes circuitos econômicos e financeiros e, quando esgotado, criou crescentes problemas de reprodução social, tornando inevitável uma aliança entre o braço rural da Igreja Católica, representado pela Comissão Pastoral da Terra (com seus mediadores oriundos, precisamente, da agricultura familiar) e as nascentes organizações populares do período, como as entidades sindicais e os movimentos sociais, como o MST. (NAVARRO, 2002: 199-200).

Esse processo de modernização agrícola de que fala Navarro – conhecido ainda como recolonização capitalista ocorrida na região Sul do país –, atuou, junto aos colonos, como uma operação de “seleção/exclusão”. Daqueles considerados capazes de adaptarem-se ao avanço tecnológico, portanto, selecionados, um número reduzido tornou-se o pequeno empresário agrícola denominado granjeiro, a outra parcela maior constituiu o conjunto de funcionários das granjas e de pequenos produtores especializados e subordinados “à grande empresa agroindustrial” (GZYBOWSKI, 1985: 251). Os vistos como inaptos a participar da expansão do capital na região dividem-se em dois grupos: aqueles que, marginalizados nessa modernização agenciada pelo Estado, não possuíam mais condições de manter uma produção adequada à sobrevivência com base no trabalho familiar e aqueles que, de diversos modos, foram expropriados.

Uma forma de exclusão e eliminação dos colonos, que por estar atrelada a movimentos concretos merece destaque, é a representada pelas barragens hidroelétricas. Também aqui trata-se de uma reorganização do espaço e das relações agrárias em função do capital. A terra é recolonizada para produzir energia em bases industriais e para a indústria. Tal recolonização implica na violenta exclusão de milhares de famílias de colonos, como no Oeste paranaense (Itaipu, Salto Santiago e (...) Ilha Grande) e na fronteira de Santa Catarina e Rio Grande do Sul (as 25 barragens programadas pelas ELETROSUL) (GZYBOWSKI, 1985: 252).

Em meio aos acordos fixados para a construção dessas barragens e às insatisfações dos colonos, que começam a manifestarem-se com veemência no ano 1977, iniciam-se as mobilizações para a organização de atos de resistência. A ação da CPT, fundada em 1975, nesse contexto – como é visível na trama do filme *Terra para Rose* –, torna-se determinante para a consolidação dos movimentos sociais que surgem. É importante ressaltar que, enquanto organismo pastoral, a CPT incorpora-se à realidade social, de modo que quem dela participa precisa ler a realidade com uma avaliação que, além de teológica, deve ser política. Assim, pode-se observar que o conjunto de ações planejadas pela pastoral traz em si uma clara opção político-

pedagógica. No trabalho da equipe de agentes e nas metodologias empregadas busca-se integrar práticas religiosas, ações culturais, movimentos de luta e, ainda, organização sindical. Nessa proposta de envolver aspectos sócio-culturais incorporados à vida dos colonos nos movimentos de resistência e reivindicação sintetiza-se o objetivo de prestar, de fato, “um ‘serviço eficiente’ para que os trabalhadores do campo se organizem de forma autônoma, participem, resistam, defendam seus interesses face às outras classes e ao Estado” (GZYBOWSKI, 1985: 269).



Ilustração 5: Confronto.

CENA II: FORMAS DE REPRESENTAÇÃO CULTURAIS NA *MODERNIDADE*

Os elos entre as formas de expressão cultural-artísticas e a produção histórica da vida social, anteriormente explorados, trazem à tona – num sistema de significados e valores vividos na sociedade brasileira – um processo sócio-material em que, por meio da manifestação de surtos e movimentos messiânicos e a partir de organizações político-reivindicatórias, transparece a oposição daqueles que não participam ou estão à margem na hegemonia sócio-econômica e

performam os esforços para transformar essas relações. Assim, os limites, as pressões e as contradições sociais que compõem esses elos demonstram que não é possível estudar a produção cultural de uma sociedade – com vistas a entender, de fato, essa produção e a natureza dessa cultura, interpretando-a e analisando-a de modo adequado – sem levar em conta as indissolúveis ligações entre “produção material, instituições e atividades políticas e culturais, e consciência” (WILLIAMS, 1977: 84).

É perseguindo essa perspectiva que se estrutura, na Inglaterra, entre os anos cinquenta e sessenta, a disciplina de estudos culturais, cuja fundação tem como figura central Raymond Williams (1921-1988) – embora no Brasil o reconhecimento oficial da disciplina só se dê em 1998. Dentre seus principais objetivos, a nova disciplina busca, na reavaliação das nuances de significações históricas da palavra “cultura”, entender o papel social conferido ao termo em diferentes tempos, a fim de situá-lo num âmbito de sentido que lhe permita ultrapassar a dimensão “superestrutural” a qual frequentemente foi e é associado. Diante disso, a crítica de Williams recai sobre o olhar ingênuo de determinadas correntes teóricas que, em variadas épocas e contextos sócio-culturais, têm se apropriado de concepções pertencentes a um “materialismo mecânico” que – ao ignorar a “base” sobre a qual repousam os elementos da “superestrutura” (instituições, formas de consciência, práticas políticas e culturais) – impõe a separação entre o mundo das “idéias” e a “realidade material”. Embora distante geograficamente, e *mutatis mutandi*, Bakhtin também teoriza sobre as mesmas questões, basta ver que em *Marxismo e filosofia da linguagem* o autor expõe o caráter material e social das subjetividades, da linguagem e das consciências.

Ora, uma vez que a consciência é “parte do processo social material humano, e seus produtos em ‘idéias’ são então parte desse processo, tanto quanto os próprios produtos materiais” (WILLIAMS, 1997: 65), estabelecer uma separação entre a consciência e esse processo seria o

mesmo que conceber que os signos lingüísticos podem nascer espontaneamente sem qualquer contato com a materialidade da vida ou, ao inverso, que “todo o ‘processo da vida real’ pode ser conhecido independentemente da linguagem” (WILLIAMS, 1977: 65). Desse modo, nos estudos culturais, eliminar a distância entre base e superestrutura significa desmistificar esse “universalismo abstrato” relacionado à produção cultural e dar ressonância a formas de vida “específicas e diferentes”, ou seja, significa situar todos os fenômenos culturais dentro de um curso de desenvolvimento que abrange uma realidade antropológica e sociológica em consonância com a vida material e também examiná-los como parte de um processo social alicerçado no domínio de uma alta cultura a subordinar a cultura da minoria, entendendo que a emancipação social do homem perpassa pela necessidade de uma cultura em comum. Sob esse enfoque, na contemporaneidade, a novidade no âmbito da crítica literária

é o reconhecimento da “literatura” como uma categoria social e histórica especializada. Deve ser claro que isso não lhe reduz a importância. Exatamente por ser histórica, um conceito-chave de uma importante fase de uma cultura, constitui evidência decisiva de uma forma particular do desenvolvimento social da linguagem. Dentro de seus termos, realizou-se um trabalho de importância destacada e permanente, nas relações sociais e culturais específicas. Mas o que vem acontecendo, em nosso próprio século, é uma transformação profunda dessas relações, diretamente ligada a modificações nos meios básicos de produção. Tais modificações são mais evidentes nas novas tecnologias da linguagem, que levaram a prática além da tecnologia relativamente uniforme e especializada da imprensa. As principais modificações são a transmissão e gravação eletrônica da fala e da escrita para a fala, e a composição e transmissão química e eletrônica das imagens, em relações complexas com a fala e com a escrita para a fala, e incluindo imagens que podem ser “escritas”. Nenhum desses meios de transmissão elimina a impressão, ou mesmo lhe diminui a importância específica, mas não são simples acréscimos a ela, ou simples alternativas. Em suas complexas interligações e inter-relações, compõem uma nova prática substancial na própria linguagem social, sobre uma grande variedade de manifestações públicas e representação manifesta da “fala interior” e do pensamento verbal. Isso porque são sempre mais do que tecnologias, no sentido limitado. São *meios de produção*, desenvolvidos em relações diretas, embora complexas, com relações culturais e sociais que se modificam e se ampliam profundamente, modificações essas reconhecíveis, em outros setores como transformações políticas e econômicas profundas (WILLIAMS, 1977: 59).

Portanto, a face da arte na sociedade moderna só pode ser reconhecida enquanto representação de imagens que sofrem influência direta desses *meios de produção* dos quais, no processo social, o sujeito estruturante do discurso torna-se parte intrínseca, pois, como sujeito-autor – social e histórico –, é um elemento partícipe do decurso sócio-histórico e das malhas da reificação cultural. Assim, o seu papel nesse processo deve revestir-se da capacidade crítica de reavaliar o “passado” e o presente “da arte e da sociedade”. A poética do documentário, um dos aspectos estudados nesta dissertação, comunica-se com essa proposição, visto que as duas obras portam-se como armas no embate contra a “surdez histórica” da contemporaneidade, conduzindo o leitor a uma reflexão consoante com o que dissera Jameson (2005): “é a responsabilidade que tem o presente pela autodefinição de sua própria missão que o coloca no interior de um período histórico, por si mesmo, e que requer uma relação com o futuro tão plena quanto ela também envolve uma tomada de posição para com o passado” (JAMESON, 2005: 38).

A partir do reconhecimento dessa responsabilidade, a representação documental, ao ser constituída pela expressão de idéias, sensações, valores sociais, torna-se também constituinte dessas expressões, uma vez que, enquanto convenção estética, não só traz arraigada em si fenômenos sócio-históricos, mas permite uma interpretação desses fenômenos que pode possibilitar o descongelar dos conceitos pelos quais, até então, eles vinham sendo compreendidos. Para dar início a essa reflexão sobre a arte documental, veja-se o que informa Pavis (1999), em *Dicionário de Teatro*, num excelente verbete sobre o gênero:

Na medida que a dramaturgia nunca cria nada *ex nihilo*, mas recorre a fontes (mitos, notícias, acontecimentos históricos), toda composição dramática comporta uma parte de documentário. Já no século XIX, certos dramas históricos usavam, às vezes *in extenso*, suas fontes (BÜCHNER cita, para *A Morte de Danton*, autos e obras históricas). Nos anos vinte ou trinta na Alemanha e depois nos Estados Unidos, E. Piscator (1893-1963) retoma esta estética para estar às voltas com a atualidade política (PAVIS, 1999: 387).

Erwin Piscator apresenta-se como importante dramaturgo na histórica transição do modo de figuração do drama para que se torne possível abandonar a esfera intersubjetiva da vida privada e alcançar a esfera da vida social, muito mais abrangente pela quantidade e importância das contradições. Isso porque, a partir de suas experiências dramatúrgicas, ele consegue corrigir “a falsificação que o ‘drama social’ comete necessariamente com a oposição entre o estado alienado e reificado no plano temático e a imediatez intersubjetiva no campo do postulado formal”²⁰ (SZONDI, 2001: 129). Suas inovações realizam-se a partir do propósito de fazer, da matéria social abordada, uma protagonista, criando um vínculo entre a ação das personagens no palco e as forças que movem a história. O destino privado do homem que, no drama burguês, ordena-se pelas suas escolhas individuais, recebe, no teatro de Piscator, um sentido que vem da coeretividade da engrenagem social, histórica e econômica. Para tanto, o dramaturgo busca criar condições cênicas para expor que os conflitos de ordem moral, psíquica ou afetiva denotam contradições e conflitos que são sociais. Esses propósitos artísticos de Piscator mostram que, de fato, ele só poderia obter êxito com a encenação da peça *O Caso Oppenheimer* (1964) em Berlim, pois – como pode ser verificado em considerações sobre a peça feitas em anexo – a composição formal desse texto dramático atende exatamente a esses propósitos. Note-se que *O Caso Oppenheimer* insere-se dentro da convenção estética documental que se constitui enquanto gênero

(...) sobretudo desde os anos cinqüenta e sessenta e até os anos setenta (...) no cinema verdade, na poesia, nas peças radiofônicas e no teatro. Sem dúvida é preciso enxergar nisso uma resposta ao gosto atual pela reportagem e pelo

²⁰ Segundo Peter Szondi, Hauptmann, em *Antes do nascer do sol*, foi o primeiro dramaturgo a tentar romper com o modo de figuração do drama convencional. Assim, conta a história de “camponeses silesianos que, enriquecidos com a descoberta de carvão em seus campos, acabaram por cair em uma vida de ócio, vício e corrupção” (SZONDI, 2001: 75). Entretanto, para alcançar o seu projeto de afastar-se da forma composicional do antigo drama, ele acaba por acentuar um vezo naturalista: a família Krause é acometida por um alcoolismo hereditário, o que impede que as personagens possuam características que justifiquem uma ação dramática, já que são prisioneiras de um vício que as priva de qualquer relação intersubjetiva. Essa aparente solução apresenta-se, todavia, como um problema, visto que as personagens impedidas de uma ação dramática, também encontram-se impossibilitadas de uma ação épica. Será, portanto, preciso do olhar de um forasteiro para que caracteres épicos sejam inseridos ao texto.

documento-verdade, à influência dos *meios de comunicação de massa* que inundam os ouvintes de informações contraditórias e manipuladas, e ao desejo de replicar segundo uma técnica similar. O teatro do documento é herdeiro do *drama histórico*. Ele se opõe a um teatro de pura ficção, considerado demasiado idealista e apolítico, e se insurge contra a manipulação dos fatos, manipulando também ele os documentos para fins partidários. Usa bastante a forma do processo ou do interrogatório que permite criar os relatórios: R. KIPPHARDT para *O Caso Oppenheimer* (1964); P. WEISS para *Die Ermittlung* (1965) e *Vietnam-Diskurs* (1968); H. M. ENZENBERGER para *Das Verhör von Habana*. Mescla freqüentemente documentos e ficção *Der Stellvertreter* (1963) de R. HOCHHUT; *US* de Peter BROOK (1969); *Front Page* (PAVIS, 1999: 387-388).

É importante observar que a estruturação do gênero documentário realiza-se em sintonia com os fundamentos que embasam a Teoria Crítica. Sendo utilizada pela primeira vez por Horkheimer (1895-1973), na obra *Teoria Tradicional e Teoria Crítica* (1937), essa expressão surge vinculada à *Escola de Frankfurt* e tem como orientação primeira das investigações sociais que realiza a obra de Marx. Todavia, embora o pensamento marxista tenha contribuído significativamente para a elaboração dos seus conceitos, os pensadores da Teoria Crítica – e outros tais como Jameson, Eagleton, Bakhtin, Williams, Gramsci – conseguem ir além do marxismo convencional, porque o pensamento passa a ser conduzido pelo permanente exercício e renovação do conjunto de problemas e questionamentos que foram abordados por Marx e, ultrapassando essa dimensão, pela crítica de problemas e questionamentos nascidos depois de Marx. Assim, partindo do entendimento de que toda interpretação deve examinar as condições de possibilidades no “mundo administrado”²¹, esse exercício só pode voltar-se para as amarras da

²¹ Expressão utilizada por Theodor Adorno, abrangendo um conceito que possui o mesmo sentido da expressão “capitalismo tardio”, cunhada por Ernest Mandel. De acordo com Fredric Jameson (2004), esse novo estágio do capital representado pelo termo “capitalismo tardio” não significa simplesmente a “emergência de novas formas de organização das empresas (multinaconais, transnacionais) além do estágio monopolista, mas, acima de tudo, a visão de um sistema capitalista mundial fundamentalmente distinto do antigo imperialismo que era pouco mais do que a rivalidade entre várias potências coloniais”. Além disso, a atual lógica econômica mundial inclui “a nova divisão internacional do trabalho, a nova dinâmica vertiginosa de transações bancárias internacionais e de bolsas de valores (incluindo as imensas dívidas do Segundo e do Terceiro Mundo), novas formas de inter-relacionamento das mídias (incluindo os sistemas de transportes como a containerização), computadores e automação, a fuga da produção para áreas desenvolvidas do Terceiro Mundo, ao lado das consequências sociais mais conhecidas, incluindo a crise do trabalho tradicional, emergência dos *yuppies* e a aristocratização em escala agora global” (JAMESON, 2004: 22-23).

“indústria cultural”²². Isso porque o homem não é, como o seu senso de controle e de comando poderia fazê-lo supor, “o soberano, o sujeito desta indústria, mas antes o seu objeto”²³.

Numa modernidade tardia²⁴ em que se configura a “sociedade de consumo, sociedade das mídias, sociedade da informação, sociedade eletrônica ou *high-tech*” (JAMESON, 2004: 29) parece restar ao homem ser conduzido ao cativeiro de hábitos e práticas mentais e sociais em que o consumo e as *benesses* do consumo tornam-se a finalidade. Essa “estrutura de sentimento”²⁵ abrange todas as facções sociais e, fixada numa base econômica, alastra-se, tocando profundamente as relações e formações culturais. É, pois, a partir dessa ligação dialética entre o cultural e o econômico que se enforma o invólucro da dominação do sujeito, envolvendo de tal modo sua estrutura psíquica que “não apenas com a alienação dos homens para com os objetos dominados é paga a dominação: com a reificação do espírito as próprias relações dos homens foram enfeitiçadas, também aquela de cada um para consigo mesmo”²⁶.

É preciso, portanto, “desatulhar as consciências”²⁷ para que se possa investigar a complexidade de uma cultura e enxergar, em sua totalidade, a verdade da vida social. Observe-se que essa complexidade não reside apenas nos “processos variáveis” e “definições sociais” de uma cultura – “tradições, instituições e formações – mas também nas inter-relações dinâmicas, em

²² Conforme informa o próprio Theodor W. Adorno, em *Résumé sobre indústria cultural*, a expressão “indústria cultural” foi utilizada pela primeira vez em *Dialética do Esclarecimento* (1947), de Adorno e Horkheimer, em substituição à expressão “cultura de massas”.

²³ ADORNO, Theodor W. *Résumé sobre indústria cultural*. http://antivalor2.vilabol.uol.com.br/textos/frankfurt/adorno/adorno_26.html. Acesso em: 09/11/06.

²⁴ “Modernidade tardia” é expressão sinônima de “pós-modernidade” e, segundo Jameson (2004), são expressões que denotam a face cultural da sociedade contemporânea; face cultural que não pode, entretanto, ser separada da face econômica; o que significa que essas expressões se fundem a “capitalismo-tardio”. Assim, trazem em si a intenção de revelar um estágio totalmente novo da cultura, fazendo crer que se está diante de um momento diferente de qualquer outro já vivido. Essas são, todavia, como assevera Jameson, apologias entusiásticas da celebração delirante dos seus defensores, visto que “uma cultura verdadeiramente nova somente poderia surgir através da luta coletiva para se criar um novo sistema social” (JAMESON, 2004: 16).

²⁵ Expressão cunhada por Raymond Williams.

²⁶ ADORNO, HORKHEIMER. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos Filosóficos*. http://antivalor.vilabol.uol.com.br/textos/frankfurt/adorno/adorno_d_index.htm. Acesso em: 09/11/06.

²⁷ Expressão utilizada, por Iná Camargo Costa e Maria Elisa Cevasco, no prefácio da obra *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*.

todos os pontos do processo, de elementos historicamente variados e variáveis” (WILLIAMS, 1977: 124) no âmbito de uma cultura. A esses elementos Raymond Williams chama de residuais e emergentes:

O residual, por definição, foi efetivamente formado no passado, mas ainda está ativo no processo cultural, não só como um elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente. Assim, certas experiências, significados e valores que não se podem expressar, ou verificar substancialmente, em termos da cultura dominante, ainda são vividos e praticados à base do resíduo – cultural bem como social – de uma instituição ou formação social e cultural anterior. É importante distinguir esse aspecto do residual, que pode ter uma relação alternativa ou mesmo oposta com a cultura dominante, daquela manifestação ativa do residual (...) que foi incorporada, em grande parte ou totalmente, pela cultura dominante. (...)

Por “emergente” entendo, primeiro, que novos significados e valores, novas práticas, novas relações e tipos de relações estão sendo continuamente criados. Mas é excepcionalmente difícil distinguir entre os que são realmente elementos de alguma fase nova da cultura dominante (e nesse sentido “específico da espécie”) e os que lhe são substancialmente alternativos ou opostos: emergente no sentido rigoroso, e não simplesmente novo. Como estamos sempre considerando relações dentro de processo cultural, as definições do emergente, bem como do residual, só podem ser feitas em relação com um sentido pleno do dominante (WILLIAMS, 1977: 125-126).

A inter-relação entre o residual e o emergente é um relevante ponto de orientação da produção teórica e artística inserida dentro da Teoria Crítica. É só lembrar, por exemplo, que, em *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos* (1947), Adorno e Horkheimer, ao tratarem do tema “Modernidade”, não partem daquilo que é emergente, mas recorrem à produção cultural do passado, a fim de tecer o seu entrelaçamento com o que é residual. Em vista disso, não limitam o acontecimento histórico da Modernidade aos quatro séculos que se seguiram após a Renascença italiana. O embrião da contemporaneidade é buscado naquela que deu origem à civilização européia: a Grécia Antiga. Para diagnosticar as “enfermidades” da modernidade tardia em que a “razão emancipadora” foi transformada em “racionalidade instrumental” a serviço do capital, os autores movem suas reflexões em direção à compreensão do mito – negado pela racionalidade –, mostrando que nele encontram-se os germes do esclarecimento. São palavras

deles: “(...) nenhuma obra presta um testemunho mais eloquente do entrelaçamento do esclarecimento e do mito do que a obra homérica, o texto fundamental da civilização européia”²⁸.

Uma das mais famosas passagens da releitura da epopéia, em *Dialética do Esclarecimento*, é o episódio das Sereias²⁹ em que Ulisses tampa com cera os ouvidos de seus companheiros e pede para ser atado ao mastro da nau, resistindo, assim, ao “feitiço” do canto das Sereias. Tocando rasteiramente no significado atribuído a essa passagem, vê-se que ela é evocada como uma alegoria do afã dos homens de dominar o mito pela razão e de controlar as forças da natureza através das ciências e das técnicas. Evocada, pois, com o propósito de – a partir da análise do passado e dos seus mitos – entender os mecanismos geradores de consciências reificadas que, encantadas com o “canto” das práticas e hábitos culturais da “sociedade administrada”, prostram-se frente à ordem dominante no entrecho social do tempo presente³⁰.

Perante isso, note-se que o imperativo do pensamento dialético é alcançar uma visão totalizadora através da historicização, buscando uma compreensão dos organismos sociais que oriente a atuação dos homens. Um imperativo que se depara, na acepção marxista, com “condições objetivas” que “só podem ser resultado de ações humanas no mundo material”

²⁸ Em: EXCURSO I – *Ulisses ou Mito e Esclarecimento*.

²⁹ Na *Rapsódia XII* da obra *Odisséia* lê-se: “Posto o sol e sobrevindas as trevas, meus homens foram dormir junto das amarras, mas Circe, tomando-me pela mão, fez-me sentar longe deles, deitou-se a meu lado e interrogou-me sobre tudo quanto havia acontecido. Conte-lhe tudo, como era de justiça. Então a preclara Circe me dirigiu essas palavras: ‘Toda esta primeira provação está concluída. Escuta agora o que eu vou dizer-te; aliás, um deus de novo te recordará isso mesmo. Chegarás, primeiro, à região das Sereias, cuja voz encanta todos os homens que delas se aproximam. Se alguém, sem dar por isso, delas se avizinha e as escuta, nunca mais sua mulher e seus filhos pequeninos se reunirão em torno dele, pois que ficará cativo do canto harmonioso das Sereias. Residem elas num prado, em redor do qual se amontoam as ossadas de corpos em putrefação, cujas peles se vão ressequindo. Prossegue adiante, sem parar; com cera doce com mel amolecida tapa as orelhas de teus companheiros, para que nenhum deles possa ouvi-las. Tu, se quiseres, ouve-as; mas, que em tua nau ligeira te atem pés e mãos, estando tu direito, ao mastro, por meio de cordas para que te seja dado experimentar o prazer de ouvir a voz das Sereias. Se acaso pedires e instares com teus homens que te soltem, que eles te prendam com maior número de ligaduras (...)’ (HOMERO, 2003 158).

³⁰ Alguns outros textos que discutem esse assunto: *Resistir às Sereias* - [Jeanne Marie Gagnebin](#); *Notas sobre modernidade e sujeito na Dialética do Esclarecimento* - [Rodrigo Duarte](#); *Mito, Dominação e Trabalho: A astúcia de Ulisses e a Dialética do Esclarecimento* - [Patrick Oliveira Costa](#); *O Medo como Origem da Razão em Adorno e Horkheimer: o papel de Nietzsche na Dialética do Esclarecimento* - Márcio Benchimol Barros. Em: http://antivalor2.vilabol.uol.com.br/textos/frankfurt/debate_de_index.html. Acesso em: 10/11/06.

(WILLIAMS, 1977: 89). Ações que, entretanto, não se movem, movimentando a história, exclusivamente pela vontade, seja individual ou coletiva. Essa observação não significa, porém, que o conceito a guiar a pesquisa social deva ser o de um “determinismo abstrato” em que “algum poder (Deus ou a Natureza ou a História) controla ou decide o resultado de uma ação ou processo, além ou apesar das vontades ou desejos de seus agentes” (WILLIAMS, 1977: 88), formando, assim, um quadro de limites precisos no contexto social. Esses limites representam, sem dúvida, elementos bloqueadores, determinações negativas na trama social, conforme assevera Williams. Todavia, na práxis, a determinação não é composta apenas pela fixação de limites, mas também por uma “determinação positiva” que se deriva “da formação e do impulso de um determinado modo social” (WILLIAMS, 1977: 91) e se configura nas pressões que nascem para ultrapassar esses limites.

A “sociedade” não é nunca, então, apenas a “casca morta” que limita a realização social e individual. É sempre também um processo constitutivo com pressões muito poderosas que se expressam em formações políticas, econômicas e culturais e são internalizadas e se tornam “vontades individuais”, já que tem também um peso de “constitutivas”. Esse tipo de determinação – um processo complexo e inter-relacionado de limites e pressões – está na própria totalidade do processo social, e em nenhum outro lugar: não num “modo de produção” abstrato, nem numa “psicologia” abstrata. Qualquer abstração do determinismo, baseada no isolamento das categorias autônomas, que são consideradas como controladoras, ou que podem ser usadas para a previsão, é então uma mistificação de determinantes específicos e sempre correlatos que constituem o processo social real – uma experiência histórica ativa e consciente, bem como, por omissão, passiva e objetificada (WILLIAMS, 1977: 91-92).

Desse modo, o campo discursivo torna-se um poderoso instrumento de entrechoque dessas determinações representadas nas produções culturais. Recorde-se, nesse momento, o que dissera Pavis em relação ao teatro documental: “é preciso enxergar nisso uma resposta (...) à influência dos *meios de comunicação de massa* que inundam os ouvintes de informações contraditórias e manipuladas, e ao desejo de replicar segundo uma técnica similar”. Uma réplica que, ao ser elaborada, percebe os textos da cultura da mídia, não como inocentes produtos de

entretenimento ou meros veículos que expressam a ideologia dominante, mas, ao contrário, como produções complexas que – ao incorporarem discursos sociais, políticos, culturais – estão demarcadas, de modo explícito ou implícito, por limites e pressões sociais. Isso significa que sua “análise e interpretação exigem métodos de leitura e crítica capazes de articular sua inserção na economia política, nas relações sociais e no meio político em que são criados, veiculados e recebidos” (KELLNER, 2001: 13).

Esse molde midiático oferece, então, um “precioso” material que entrelaça os fios da vida cotidiana e contorna os traços de uma cultura cujas sensações, percepções, opiniões, comportamentos, enfim identidades são através dele forjados. Nas narrativas, imagens, símbolos, mitos explorados pelos sistemas áudios-visuais (internet, rádios, televisões, cinemas, DVDs, CDs, etc.) encontram-se elementos que contribuem para a formulação da “visão prevalecente de mundo” e de valores que, no âmbito de uma sociedade, são considerados mais profundos; por exemplo: a concepção do bem e do mal, do que é positivo e do que é negativo, do moral e do imoral. É, ainda, na cultura fornecida pela mídia “que muitas pessoas constroem o seu senso de classe, de etnia e raça, de nacionalidade, de sexualidade, de ‘nós’ e ‘eles’” (KELLNER, 2001: 9). A mídia prediz quem possui o poder e quem não o possui, quem tem permissão para usar da força e da violência e quem não tem; e a atuação dessas pessoas no entrecho social dramatiza-se e legitima-se cotidianamente nos espetáculos oferecidos pelos meios de comunicação. A relevância dessa proposição mostra-se no *fait divers* abaixo, que é uma das primeiras notícias – publicada no jornal *Folha da Manhã*, no dia quatorze de abril de 1955 – sobre os episódios representados no texto dramático *Vereda da Salvação*:

**CENAS DANDESCAS NO INTERIOR DE MINAS: FANÁTICOS DA
SEITA ADVENTISTAS DA PROMESSA SACRIFICARAM
BARBARAMENTE QUATRO CRIANÇAS**

Graves e sangrentos acontecimentos se verificaram Sexta-feira Santa na localidade denominada Lagoa Santo Aleixo, de propriedade do Sr. José Aarão

Queirós, município de Malacacheta, a 60 quilômetros de Teófilo Otoni. Cerca de duzentos fanáticos da seita ‘Adventistas da Promessa’, guiados pelos ‘irmãos’ Onofre e Joaquim Bernardo, sacrificaram 4 crianças, uma de 2 meses, uma de 5 anos, uma de 7 anos e a última de 1 ano e quase mataram outras 7 sob a alegação de que retiravam o espírito do mal que nelas encarnara. As crianças foram massacradas a pauladas. Uma delas, depois de trucidada, foi queimada ainda com vida, tendo dela apenas restado o crânio. Reconheceu-a o próprio pai em vista de um sinal que lhe havia feito na testa com um punhal. Quando chegaram a Lagoa Santo Aleixo os soldados da Polícia Militar foram recebidos a bala pelos fanáticos que usavam revólveres e carabinas. A polícia reagiu, matando a tiros de fuzil dois fanáticos. Dezoito deles, isto é, 10 homens e 8 mulheres foram posteriormente detidos e se encontram na cadeia de Malacacheta. Está esclarecido que os católicos não tiveram interferência nos acontecimentos (...).

As atenções da polícia voltam-se agora para o Distrito de Franciscópolis, onde existe um ativo centro da seita. Policiais estão no encalço dos fanáticos a fim de evitar que se repitam as atrocidades (*Apud*. QUEIROZ, 1995: 28).

Dentro do *ethos* que move o *fait divers* – cuja confecção estabelece uma relação com os motores psíquicos e emocionais do público interlocutor – a escolha da expressão “cenas dantescas”, presente no título, esboça um quadro de tensão ao evocar a similaridade à grandeza das atmosferas criadas por Dante ao esquadrihar profundamente o inferno, o purgatório e o céu na *Divina Comédia*. Utilizou-se, aqui, de um sistema modelizante³¹ da cultura erudita para colocar em cena as personagens, num embate místico entre o mal, encarnado nos líderes da seita – condutores das ações que vitimaram as crianças – e o bem, figurado na pureza da infância.

Quanto à organização formal da notícia, esta é modelizada pelo modelo estrutural do romance policial. Assim, estrutura-se seguindo as exigências de uma gênese que – ao constituir-se como um objeto de prazer e distração oferecido pelo mercado – delineia-se sob o intuito de provocar no leitor curiosidade e tensão. Decorre disso o uso de clichês sensacionalistas que instigam pela fraseologia evocativa quantitativa, parcelando a evocação do fato noticiado em dimensões explicitamente exacerbadas. Esse aspecto insere-se num quadro de valoração do

³¹ Conforme informa Irene Machado, os sistemas modelizantes da cultura representam “manifestações, práticas ou processos culturais” (MACHADO, 2003: 49) que, em busca de uma gramaticidade, organizam-se numa relação de transferência entre modelos estruturais. A linguagem natural, sistema modelizante de primeiro grau, oferece a base para a construção da estrutura dos sistemas modelizantes de segundo grau; por exemplo: a arte, o mito, a religião.

conceito de grandeza, construído pela intelectualidade burguesa, com vistas a nortear as estruturas pela impressionabilidade visual arquitetônica; como às mostras das grandes esculturas sensacionalistas produzidas para ocasião de turismo, em que não lhes mede a força do detalhe senão pela dimensão com que é evocada a imagem desenhada no cimento, de modo que o tamanho torna-se a própria discursividade do objeto, instigando o espectador ao assombro e à admiração. Isso se reflete na mídia jornalística quando os adjetivos dão monstruosidade exacerbada aos fatos, transformando e enformando a dimensão da notícia. Dessa maneira, acontecimentos quotidianos banais são enfatizados pelo *ethos* sensacionalista de sua estrutura espetacular e problematizados com dimensões promocionais ao molde burguês da oferta e do consumo. É nesse quadro em que se inserem as pinceladas de perversidade que aparecem na notícia sobre os fatos ocorridos no Catulé, criando uma atmosfera violenta e revoltante em que quatro crianças são “trucidadas”. Essa atmosfera é construída a partir de relações – imanescentes ao *fait divers* – entre o delito cometido, os assassinos e as vítimas. Note-se que, geralmente estereotipadas, as vítimas indefesas representam “espécies de essências emocionais” (BARTHES, 2003: 60) no âmbito social: crianças, velhos, mães; de modo que a ênfase se desloca para elas.

Na notícia acima, esse deslocamento é acentuado pela revelação de que uma das crianças assassinadas fora queimada “ainda com vida”³². Esse dado oferece ao leitor uma situação perturbadora em que a vítima indefesa é submetida a dolorosos tormentos. O que adquire, então, nesse contexto, maior representatividade não é a morte da criança. “O que transtorna é a selvageria do crime, porque ela parece inexplicável” (NARCEJAC, 1991: 11). É esse elemento

³² Pode-se verificar na obra *A caminho do paraíso: o surto messiânico-milenarista do Catulé* de Renato da Silva Queiroz que, de acordo com os relatórios policiais, os autos de corpo delito e a reconstituição acadêmica dos fatos feita pela equipe do antropólogo italiano Carlo Castaldi, a criança já se encontrava morta ao ser queimada. Outro equívoco, nas informações constantes na notícia, é o fato de que os agregados da fazenda São João da Mata encontravam-se nus e desarmados, de forma que não receberam os policiais com revólveres e carabinas, nem os receberam com hostilidade.

que – já no início do *fait divers* por meio do emprego dos adjetivos “graves” e “sangrentos” – se torna o mais notável, visto que revela o horror da cena, provocando espanto.

Ainda comunicando-se com a estrutura determinada do romance policial - que “é a mesma do espírito, equipado para raciocinar sempre da mesma maneira, do conhecido ao desconhecido” (NARCEJAC, 1991: 88) – a notícia termina, gerando uma situação final de suspense. Agora, a polícia – que assume o papel do detetive do romance policial – parte para uma investigação no “Distrito de Franciscópolis, onde existe um ativo centro da seita”. A culpa pelo desencadeamento dos acontecimentos recai, assim, sobre o Adventismo da Promessa (crença relacionada ao fanatismo religioso), o que abre a possibilidade de que as “atrocidades” se repitam. Isso irá, automaticamente, criar no leitor a necessária expectativa para, no dia seguinte, buscar nas páginas dos periódicos novas informações sobre o caso.

Outro elemento que, ainda, chama a atenção é o adjetivo “fanáticos” – por várias vezes repetido. Ele suscita a remissão a ações lícitas pela cegueira, pela excessividade e pela intolerância de pessoas que “sacrificaram barbaramente³³ quatro crianças”. “Barbaramente”, por sua vez, associa-se a outros adjetivos: sem civilização, selvagem, rude, inculto. Assim, implícito em “barbaramente”, subjaz a oposição entre “atitudes emocionais poderosas”, historicamente cristalizadas, no que concerne às palavras “campo” e “cidade” (WILLIAMS, 1989: 11). Note-se que, embora o campo tenha sido associado “a uma forma natural de vida – de paz, inocência e virtudes simples”, foi também negativamente convencionado “como lugar de atraso, ignorância e limitação.” Enquanto a cidade, apesar de também receber uma conotação negativa “como lugar de barulho, mundanidade e ambição”, relaciona-se, à “idéia de centro de realizações – de saber, comunicações, luz” (WILLIAMS, 1989: 11).

³³ Grifo nosso.

Vê-se que, perseguindo essa focalização, uma série de preconceitos cerca a figura do camponês. Uma “estrutura de sentimento” que se mostra, por exemplo, sem véus a ocultá-la, no conto *Urupês* (1959), de Monteiro Lobato. Repare-se que, em páginas iniciais, o autor transmite a informação de que o caboclo cinge-se de orgulho ao falar de sua raça. Entretanto, esse comentário é utilizado para introduzir contra-argumentos que pretendem desmistificar essa altivez. A personagem é, então, classificada como habitante de um meio em que predominam a ignorância e o atraso. Nesse ambiente, o “matuto” “existe a vegetar de cocoras, incapaz de evolução, impenetrável ao progresso”³⁴ (LOBATO, 1959: 279).

Para comer, negociar uma barganha, ingerir um café, tostar um cabo de foice, fazê-lo noutra posição será desastre infalível. Ha de ser de cocoras. Nos mercados, para onde leva a quitanda domingueira, é de cocoras, como um faquir do Bramaputra, que vigia os cachinhos de brejaúva ou o feixe de tres palmitos. Pobre Jéca Tatu! Como és bonito no romance e feio na realidade!(...)
Seu cuidado é espremer todas as consequencias da lei do menor esforço – e nisto vai longe.
Começa na morada. Sua casa de sapé e lama faz sorrir aos bichos que moram em toca e gargalhar ao joão-de-barro. Pura biboca de bosquimano. Mobilia, nenhuma. A cama é uma espipada esteira de peri posta sobre o chão batido.
Às vezes se dá ao luxo de um banquinho de tres pernas – para os hospedes. Tres pernas permitem equilibrio; inutil, portanto, meter a quarta, o que ainda o obrigaria a nivelar o chão. Para que assentos, se a natureza os dotou de solidos, rachados calcanhares sobre os quais se sentam? (LOBATO, 1959: 281).

É relevante lembrar que os enunciados citados acima – o midiático e o literário –, tanto no que diz respeito a sua forma, quanto ao seu conteúdo –, estão inseridos num quadro de emergência que os determina, levando-os a comunicar-se “pela forma de positividade de seus discursos”. Trata-se daquilo que Foucault denomina de um “*a priori* histórico” a ditar as regras para o surgimento de um discurso que “não tem apenas um sentido ou uma verdade, mas uma história, e uma história específica que não o reconduz às leis de um devir estranho” (FOUCAULT, 2000, 146). Uma história, portanto, que – marcada por determinações construídas a partir de circunstâncias materiais preexistentes a ela no processo social – se relaciona dialeticamente com

³⁴ As citações de textos anteriores à última reforma ortográfica (1971) foram transcritas na sua íntegra.

o passado e com o futuro. Em meio a essa relação dialética, os enunciados insurgem “como acontecimentos (tendo suas condições e seu domínio de aparecimento) e coisas (compreendendo sua possibilidade e seu campo de atuação)” (FOUCAULT, 2000, 148). A esse sistema que move o processo de inserção dos enunciados em determinadas circunstâncias sócio-históricas, Foucault chama de “arquivo”.

O arquivo é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares. Mas o arquivo é, também, o que faz com que todas as coisas ditas não se acumulem indefinidamente em uma massa amorfa, não se inscrevam, tampouco, em uma linearidade sem ruptura e não desapareçam ao simples acaso de acidentes externos, mas que se agrupem em figuras distintas, se componham umas com as outras segundo relações múltiplas, se mantenham ou se esfumem segundo regularidades específicas; ele faz com que não recuem no mesmo ritmo que o tempo, mas que as que brilham muito forte como estrelas próximas venham até nós, na verdade de muito longe, quando outras contemporâneas já estão extremamente pálidas (FOUCAULT, 2000, 149).

Se, como se sabe, na trama das condições nas quais nascem os enunciados, na contemporaneidade, predomina um molde de funcionamento ideológico que possibilita a proliferação de discursos fragmentários, então a ruptura com a linearidade desses discursos só pode dar origem a formas de representação nas quais seus autores se empenhem em explorar, ao máximo, os processos sócio-históricos relacionados à realidade a qual eles se propõem a figurar. Nesse ponto, recorre-se novamente às elaborações artísticas que despontam a partir da década de cinquenta. Em relação à produção cinematográfica, por exemplo, Ismail Xavier informa que os jovens líderes da renovação do cinema latino-americano

queriam uma dramaturgia liberta de clichês, impulsionadora da expressão autoral, sem as censuras do aparato industrial, estimuladora de uma consciência crítica diante da experiência contemporânea. Sem descartar as emoções e o divertimento, entendiam que a dimensão política das novas poéticas exigia uma linguagem que deveria ir além da transformação dos problemas em espetáculo, o que significava a construção de uma linguagem capaz de “fazer pensar”. Ou seja, não bastaria ao melhor cinema político tematizar problemas candentes da vida social; era preciso inventar uma nova maneira de conduzir os dramas, pois um traço essencial da produção considerada mais mistificadora era justamente abordar os “problemas candentes” trazendo embutida em sua estrutura dramática

uma interpretação redutora voltada apenas para a reprodução de preconceitos e não para o esclarecimento das questões (XAVIER, 2003: 129-130).

Firmadas sobre semelhante perspectiva, nas poéticas das obras *Vereda da Salvação* e *Terra para Rose* – ao contrário do que pôde ser verificado no discurso da mídia anteriormente apresentado –, nota-se o esforço em entender a história do habitante do meio rural em face dos fatores sociais, econômicos, culturais que a envolvem; em interpretar a fala coletiva desse homem, seus gestos, suas percepções de mundo, sua luta, e não lhes imputar o sentido. Uma fala, pois, que só pode ser decifrada através do entendimento de “que a resistência do camponês não expressa o seu sentido num universo particular e isolado, camponês; de que a resistência do camponês à expropriação, ao capital, vem de dentro do próprio capitalismo” (MARTINS, 1983: 16). Observe-se, assim, que a escritura dessas obras – levando-se em consideração a escolha dos gêneros teatral e cinematográfico – é elaborada em sintonia com a convicção de Raymond Williams de que há uma urgente necessidade de estender as discussões sobre estudos culturais³⁵ para além das paredes acadêmicas, levando-as a alcançar uma abrangência que, de fato, possa fazer diferença em termos de ação política.

Percebe-se, portanto, que a intencionalidade submersa nas categorias estéticas desses documentários inscreve-se a partir da busca de uma “verdade profunda (poética) da ficção”³⁶ (ROSENFELD, 1997: 26). Verdade que se estrutura no discurso documental através da paradoxal correlação entre a história e a ficção, o que permite o alcance de uma verossimilhança que não se limita a fatos particulares. Os elementos ficcionais escondem, assim, fundamentos que, partindo

³⁵ É de suma relevância o fato de que os estudos culturais remetem automaticamente à compreensão da estrutura sócio-econômica da sociedade em que se desenvolvem. Observe-se que, como alerta Jameson (2001), a lógica que rege a sociedade capitalista é ao mesmo tempo cultural e econômica. Isso porque, para o seu devido funcionamento, o capitalismo depende de uma organização do mercado em que a necessidade de consumo coloca o homem dentro de um verdadeiro campo de treinamento em que aprende as regras de um jogo ao mesmo tempo cultural e econômico, pois produz significados e gera lucros.

³⁶ Já dissera Aristóteles, em *Poética*, que a obra de arte consegue alcançar uma verdade mais densa, mais profunda do que aquela presente em documentos historiográficos, fazendo-se mais verossímil do que estes no desvelar do real.

do componente particular (em *Vereda da Salvação*, a crença na presença do demônio e na libertação através da parusia, fio condutor ao delírio coletivo que toma conta dos agregados de São João da Mata, e, em *Terra para Rose*, toda a atmosfera espiritual gerada pela busca da salvação através da terra), abrangem questões de ordem geral: a exploração econômica do trabalhador rural, “que se concretiza na ação da grande empresa capitalista que subjuga o fruto do seu trabalho, e na política do Estado, que cria e garante as condições dessa sujeição” (MARTINS, 1983: 10).

Essa focalização demonstra que a análise de uma obra documental, imediatamente, remete o crítico a uma questão que está no cerne dessa produção artística: “por que as questões éticas são fundamentais para” a arte documentária? Substitui-se “arte documentária” por “cinema documentário” e tem-se a pergunta que é o título do primeiro capítulo do livro *Introdução ao Documentário* de Bill Nichols. Isso é importante, uma vez que essa questão é utilizada para introduzir as análises do autor, e acompanha todas as discussões teóricas sequenciais sobre o gênero; de modo que toda orientação política e estética que guia o autor de um documentário mantém-se profundamente ligada a ela.



Ilustração 6: Celebração religiosa na estrada.

Cabe, diante disso, frisar que todo documentário³⁷ de representação social está vinculado a uma tradição retórica. Sendo assim, além de deixar transparecer o desejo de quem o produziu de fazer com que o público interlocutor visualize a matéria de que a realidade social é constituída, o seu forte e profundo vínculo com o mundo histórico delineia-se de modo a oferecer uma direção ao leitor/expectador, acrescentando “uma nova dimensão à memória popular e à história social” (NICHOLS, 2005, p. 27). Essa perspectiva traz à baila a idéia de representação, fundamental na intriga documental, pois é através dela que o gênero se engaja ao mundo, fazendo isso das seguintes maneiras:

Em primeiro lugar, os documentários oferecem-nos um retrato ou uma representação reconhecível do mundo. (...) Em segundo lugar, os documentários também significam ou representam os interesses de outros. A democracia representativa, ao contrário da democracia participativa, funda-se em indivíduos eleitos que representam os interesses de seu eleitorado. (Na democracia

³⁷ Toda obra de arte, “mesmo a mais extravagante das ficções” (NICHOLS, 2005, p. 26), torna evidente a cultura em meio a qual foi produzida. Isso mostra que toda forma artística traz algo de documento. Desse modo, pode-se dizer que existem dois modelos prescritos: “(1) documentários de satisfação de desejos e (2) documentários de representação social” (NICHOLS, 2005, p. 26). Não se pretende, nesse estudo, estabelecer limites entre ambos e o uso da palavra documentário aqui se relaciona ao modelo (2).

participativa, cada indivíduo participa ativamente das decisões políticas em vez de confiar num representante.) Os documentaristas muitas vezes assumem o papel de representantes do público. Eles falam em favor de interesses de outros, tanto dos sujeitos tema de seus filmes quanto da instituição ou agência que patrocina sua atividade cinematográfica. (...) Em terceiro lugar, os documentários podem representar o mundo da mesma forma que um advogado representa os interesses de um cliente: colocam diante de nós a defesa de um determinado ponto de vista ou de uma determinada interpretação das provas. Nesse sentido, os documentários não defendem simplesmente os outros, representando-os de maneiras que eles próprios não poderiam; os documentários intervêm mais ativamente, afirmam qual é a natureza de um assunto, para conquistar consentimento ou influenciar opiniões (NICHOLS, 2005: 28-30).

As obras *Vereda da Salvação* e *Terra para Rose* – marcadas por inquietações sociais pertencentes a contextos sócio-históricos distintos – ao representarem o tema da má distribuição de terras – tocam num assunto que, ainda hoje, pendente na história brasileira, escancara a anomalia histórica desse país que tenta introduzir-se num cenário mundial de modernidade enquanto traz fixado nas estruturas de sua realidade social o elemento arcaizante.

Em *Vereda da Salvação*, em face da circunstância sócio-econômica do grupo de meeiros, delega-se à personagem Joaquim uma capacidade para além das forças humanas de reverter a situação insatisfatória vigente, conduzindo as pessoas, boas e merecedoras, ao paraíso, lugar onde lhes são reservadas a paz, a felicidade e a redenção. Em contraposição, os “seres humanos ‘maus’” não seriam arrebatados, estando, pois, “destinados ao castigo e à derrota” (QUEIROZ, 1995: 129).

JOAQUIM: A gente vai sair daqui p’ra sempre, mãe. No banho da purificação, o Espírito Santo mostrou a vereda das terra pura.

DOLOR: (*Perde o controle pouco a pouco*) Tenho medo Joaquim.

JOAQUIM: Você é a única que não precisa ter medo, mãe!

DOLOR: Tenho medo das maldade que brota das entranha.

JOAQUIM: Que maldade?

DOLOR: Só quero que você não sofra mais. É por isso que quero ir.

JOAQUIM: (*Sorri*) Nós vamos, mãe, pr’a um lugar onde ninguém vive debandado, desgarrado de tudo. No Paraíso, todos vive como anjo. As roça são limpa, sempre limpa! Os mantimento são cuidado pelas enxada de Deus. Terra sobra p’ra todo lado e o frio não tem morada no corpo de ninguém. O sol de Deus alumia e esquentam todos! Assim vai ser um dia na terra, quando o demônio acabar. Como Adão e Eva antes do pecado. Que beleza que era a terra! Tudo uma limpeza! Era o céu! (...) (ANDRADE, 1986: 260-261).

Em *Terra para Rose*, ao contrário – embora o mito da salvação das promessas divinas esteja presente –, a possibilidade de redenção não é lançada para fora da realidade histórica sob as diretrizes de uma personagem divinizada, mas recai sobre a ação política dos trabalhadores sem-terra que, como movimento “portador da História”, pode conduzir a uma organização social mais justa e igualitária. Em meio, pois, ao cansaço da espera pelas resoluções parlamentares, movimentam-se os preparativos para uma caminhada reivindicatória rumo a Porto Alegre. Junto aos trezentos acampados que saem da fazenda Annoni encontram-se Rose e o seu filho Marcos: o menino que nascera como o Moisés bíblico em terras estranhas, representando o símbolo da luta pela conquista da Canaã prometida.



Ilustração 7: Romaria a Porto Alegre.

Assim, o afastamento da fazenda Annoni recupera alegoricamente a libertação da escravidão dos hebreus no Egito para que, guiados por Moisés, subissem “daquela terra a uma terra boa e vasta, terra que mana leite e mel” (ÊXODO: 3, 8). Na história bíblica, Deus firma uma aliança com seu povo: liberta-o dos laços opressores que perduraram por quatrocentos e trinta

anos em terras egípcias e dá-se a conhecer como Javé, único e verdadeiro Deus. Por intermédio de Moisés, Ele apresentará os seus ensinamentos aos mais de seiscentos mil hebreus que partiram em travessia ao deserto. A proposta divina é a do transformar das relações entre as pessoas para tornar possível o sobrevir de uma nova sociedade. Uma proposta que se materializa na voz do homem que “se encontra, desde o princípio, através de seu nome³⁸, inscrito numa dupla morada; ele é o instrumento da saída do Egito” (BRUNEL, 2000: 738), o instrumento da consumação da vontade de Deus sobre o seu povo. O menino que vagou por sobre o leito de um rio dentro de um cesto de papiro para ser acolhido pela filha do faraó, recebendo os preceitos que vinham da cultura egípcia. Aquele que, pelo leite da mãe – que se faz ama – participa do seio de sua família consangüínea; aquele que cresce no entremeio de duas culturas e que, pelo sangue derramado de um egípcio em defesa a um hebreu, renuncia a sua condição de egípcio e foge para terras distantes.



Ilustração 8: Rose acompanhando a caminhada a Porto Alegre com o filho nos braços.

No colo de Rose vai Marcos que, como o menino Moisés salvo das águas, precisa ser salvo para não perpetuar a condição de miséria de seus pais. Ele representa o instrumento da

³⁸ *Salvo das águas* é o significado da palavra Moisés – *Moshe* em hebreu.

vontade de Deus de libertar o seu povo do jugo opressor. Em Êxodo, os quarenta anos no deserto preparam o povo de Deus para adentrar na terra em que com a liberdade e a dignidade, de fato, defrontar-se-iam. De forma similar, no filme, a sinuosa espera no acampamento é sentida pelo grupo de sem terras como o anteceder de uma sociedade em que o espírito da solidariedade e da compaixão revela-se como um substrato da salvação.

Terra e religião: esse conteúdo temático, nas formas de figuração estética de *Vereda da Salvação* e *Terra para Rose*, relaciona-se, exatamente, ao conceito de utopia que se encontra, segundo Arno Münster, “nas primeiras obras de Bloch, especialmente no último capítulo do *Geist der Utopie* [*Espírito da utopia*]” (MÜNSTER, 1997: 15). Conceito que se define a partir de duas linhas de representação:

na de escatologia das utopias religiosas voltadas à expectativa apocalíptica do final dos tempos e na realização progressiva da utopia marxiana da sociedade sem classes, que aposta na transformação da vida capitalista alienada em autodeterminação humana real, em auto-realização e em emancipação social individual (MÜNSTER, 1997: 15).

Nas duas obras, essas linhas de representação da utopia, que participam da “ontologia filosófica do ‘ser-ainda-não’” de Bloch, performam e iluminam as forças secretas utópicas no processo histórico. Desse modo, tanto o elemento escatológico, presente em *Vereda da Salvação*, quanto a busca da “terra prometida” através de uma ação política, em *Terra para Rose*, apontam para uma práxis reveladora de uma “vontade interveniente e transformadora” ligada ao “ser como procedimento e como ‘um modo da possibilidade para frente’” (MÜNSTER, 1997: 16).

SEGUNDO ATO: DE FATO E DE FICÇÃO: LITERATURA E HISTÓRIA NA OBRA *VEREDA DA SALVAÇÃO*

Nunca me deram nada... e tomaram o que era meu. Vivi pingando trapo em tudo que é fazenda. Botei tanto filho no mundo! Meu maior desejo era fazer êles comer! Comer! Comer!
(Jorge Andrade, *Vereda da Salvação*)

(Jovina aperta o filho contra o peito, examina os colonos, passa um braço em volta de Carlinda, aconchega os filhos à sua volta, num gesto de defesa, formando uma penca de miséria. Jovina fecha os olhos e sua voz sai numa súplica desesperada) Nossa Senhora das mãe, do coração crivado de flexa! Faz alguma coisa! Não fica só olhando aí de cima. Você também teve filho... Que agoniou nesse mundo...! (...) Devair vai morrer! Como os outros. Eu sei! Minha família...! *(Grita.)* Não! Isso não! Ai, meu Deus! Tenha piedade de Nós! São Benedito. Valei-me! Santa Luzia! Volta seus olhos pra nós! Dolor! Corre aqui, Dolor!
(Jorge Andrade, *A Receita*)

CENA I: NOS ENTREMEIOS NARRATIVOS DA HISTÓRIA E DA FICÇÃO

Parece tentador – devido à simplificação de que disso resultaria – demarcar uma separação bem definida entre História e a ficção. “A palavra ‘história’” do grego “*histor*” significa “aquele que vê” (LE GOOF, 2003: 18). Nesse sentido, a etimologia do termo talvez possa ser a chave que liga o discurso da História ao ficcional, considerado, também, como discurso que vê, mas vê com o olho do espírito e da imaginação. Essa ligação, ora tensa ora tranqüila, está expressa nas artes da humanidade desde a antiguidade. No que se restringe à cultura brasileira e ao tema explorado nesta dissertação, do período colonial à modernidade, as artes figuram uma rica seqüência de imagens que retratam a histórica opressão dos que, estando mercê dos proprietários, perambulam em busca de trabalho e de terra para cultivar.

No prefácio da obra *Com palmos medida: Terra, Trabalho e Conflito na literatura brasileira* (1999), Antonio Candido afirma: “No país imenso, homens espoliados passam nessas

páginas privados da terra e dos mínimos vitais, oprimidos pelas diversas formas da prepotência, tratados freqüentemente como se fossem solo e mato, não seres humanos iguais aos que os oprimem” (CANDIDO, 1999: 9). Assim, nessa obra, encontram-se textos como *Tomar um Rumo* retirado da obra *O Quinze* (1930) de Rachel de Queiroz em que, no solo do sertão nordestino, sob o olhar do vaqueiro Chico Bento, o leitor passa a conhecer o conflito de um homem impelido a abandonar, com sua esposa, sua cunhada e seus cinco filhos pequenos, gado e terras devido à ausência de chuva. Ou, ainda, o conto *A Enxada* (1966) de Bernardo Élis que, na labuta de Supriano para conseguir uma enxada para plantar a roça de Elpídio Chaveiro em pagamento de uma dívida, revela-se a face cruel e insensível das relações entre o Senhor das terras e o trabalhador rural.

A face do real que mostra a espoliação do homem pobre do campo revela-se também por meio da personagem fictícia Dolor (voz de um dos fragmentos da epígrafe, sendo clamada, em súplica, por Jovina, no outro) que no conjunto do trecho de *Vereda da Salvação*, torna-se uma via pela qual surge a visão da vida, no desvendar do real, a que se propõe Jorge Andrade demonstrar. Ela é um fio condutor a levar o leitor para perto da personagem histórica que, num plangente lamento, chorara a morte, ainda na primeira infância, dos filhos; que perambulava em busca de um espaço no mundo; que tivera sua vida em costumes destroçada e sua casa queimada; enfim, que fora cruelmente e impunemente violada, das mais diversas formas, em sua dignidade humana.

A personagem Dolor, mãe piedosa de Joaquim, protagonista da trama de *Vereda*, é a figura que, no decorrer da fábula, conduz a construção de Joaquim como o homem, cujas limitações impostas na convivência social servem de suporte para provocar importantes reflexões acerca de seus atos. Já na epígrafe que abre a obra, o autor apresenta-o frente às circunstâncias sócio-econômicas que o envolvem: “Ó filho pobre, e descorçoado, e finito, / ó inapto para as

cavalarías e os trabalhos brutais / com a faca, o formão, o couro”. Têm-se aqui os adjetivos pobre, descorçoado, finito e inapto para predicar essa personagem saída dos registros históricos. Esse recurso retórico traz consigo o objetivo de direcionar o olhar do leitor que é levado, desde o início, a aceitar o caráter ubuesco dos episódios ocorridos no Catulé.

Surge, então, Joaquim como o homem descorçoado e finito porque, desprovido das mínimas condições de sobrevivência, vê-se preso a limitações sociais, econômicas e psicológicas. É sob esse olhar melancólico e compassivo do dramaturgo para com suas personagens que se delineia, na fábula, a contraditória personalidade de Joaquim. Observem-se as notações do próprio Jorge Andrade quando reflete sobre a sua relação com o ato de escrever a história do outro: ““Para escrever sobre um meio, é necessário senti-lo, até no sangue, e não poder viver nêle. Assim como para escrever sobre um ser humano é necessário compreendê-lo a ponto de amá-lo... e não poder fazer nada por ele – às vezes nem suportá-lo”” (*Apud* ROSENFELD, 1986: 602).

Esse estado de alma do autor que, ao narrar, traz para perto de si elementos culturais que lhe permitam ter uma percepção mais profunda do sentimento do outro, está de tal forma próximo ao sublime que pode suscitar a seguinte reflexão: é possível tão elevado grau de compreensão para, suportando ou não, amar, dentre os seres humanos, aquele que, tendo demonstrado uma impudente crueldade, foi capaz de protagonizar no sombrio assassinato das quatro crianças, filhos de meeiros do Catulé, acusando-as de estarem possuídas pelo demônio? A crueza desse assassinato impressiona na descrição feita, em *A Aparição do Demônio no Catulé*, por Carlo Castaldi em que Nelcina, uma menina de cinco anos, foi levada à

soleira da porta, toda enlameada (chovera ininterruptamente naqueles dias) e chorando; João B., irmão de Joaquim, dizia “Olha o Satanás chorando” e continuaram a bater nela. Onofre e Cristina ficaram com dó e falaram que parassem, mas Joaquim e João disseram que o Satanás não sentia dó, e mandaram todo mundo virar as costas para a menina. Alguns não obedeceram e viram “João pegar a menina pelos pés e bater com a cabeça dela no chão”. Quando João ia repetir o gesto Onofre lho impediu. “Deixaram a menina

deitadinha no terreiro. Conceição disse: O Satanás está lá fazendo fita para a gente chorar. Ninguém sabia que a menina tinha morrido” (CASTALDI, 1957: 28).

Morreram também outras três crianças: Pedro (9 anos), que foi deitado ao chão para que Joaquim pisasse com força sobre ele e, conforme o auto de corpo delito, teve fraturas e outros ferimentos no rosto, e o crânio fraturado devido ao impacto no solo; o filho de Maria (9 meses), tomado de seus braços e estrangulado; e o filho de Geraldo R. dos S. (13 anos), do qual Joaquim correu atrás com um machado, arrojando golpes, especialmente, em sua cabeça. Ao descrever esses episódios a partir do material coletado durante suas visitas ao Catulé, Castaldi propõe-se a escrever “uma história objetiva dêsses acontecimentos” (sic) (CASTALDI, 1957: 17). Essa proposição é importante para a discussão aqui apresentada, porque ela conduz à reflexão sobre o ato de escrever sobre a História.

Observe-se, primeiramente, que voltar os olhos ao passado sugere uma inevitável distinção entre o momento presente e o anterior; distinção que está na consciência coletiva e na consciência social histórica³⁹. E nas concepções formuladas acerca do tempo e das forças sociais que regem a ação do homem no tempo acompanha uma percepção temporal que está ligada às formas de determinação da memória. Raymond Willians (1979), em considerações que se estendem aos conceitos básicos como o de cultura, de língua, de literatura, de ideologia e de hegemonia, demonstra que estes se tratam de uma concretização conceitual que se elabora historicamente e só é possível entender suas inter-relações e suas relações com os fios da realidade a partir das formas sócio-culturais em que se definem; de modo que a história vivida e a elaboração formal dessa história só podem configurar-se a partir dessas mesmas forças.

A História obtém, portanto, sua propulsão formal numa relação dialética com as formas hegemônicas que regem a sociedade. Ao contrário do que se pensa em termos de senso comum,

³⁹ Sobre esse assunto veja-se, por exemplo: LE GOFF, Jacques. *História e memória*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2003.

assim como a construção artística, a História também retira sua impulsão de um sentido de verossimilhança e não somente da transcrição factual. Portanto, enquanto “constructos lingüísticos, altamente convencionados em suas forças narrativas” (HUTCHEON, 1991: 141), ambos (discursos histórico e ficcional) realizam-se a partir de uma relação intertextual que se funda numa constante correlação entre o presente e o passado no que se refere às diversas formas de elaborações sócio-culturais discursivas. Essas notações mostram que, por mais que um escritor se proponha a manter a sua subjetividade ausente na narração de acontecimentos, ele está às voltas com implicações que fogem ao seu controle, porque envolvem a sua figura sócio-histórica; estando, ainda, às voltas com o mundo discursivo. A esse respeito Graciela Reyes analisa:

Todo discurso forma parte de una historia de discursos: todo discurso es la continuación de discursos anteriores, la cita explícita o implícita de textos previos. Todo discurso es susceptible, a su vez, de ser injertado en nuevos discursos, de formar parte de una clase de textos, de corpus textual de una cultura. La intertextualidad, junto con la coherencia, la adecuación, la intencionalidad comunicativa, es requisito indispensable del funcionamiento discursivo.

El carácter citativo del discurso es la manifestación de uno de los rasgos fundamentales de los sistemas semiológicos: la posibilidad necesaria de que un signo pueda repetirse, la iterabilidad. Posibilidad necesaria: constitutiva de su ser signo, para serlo debe ser iterable. Esta observación parece ser obvia, pero no lo es tanto si se trata de dar un lugar teórico a los discursos ficticios. En efecto, los discursos ficticios, y con ellos el que aquí nos concierne, el literario, son exponentes de iterabilidad lingüística, de la posibilidad y de la necesidad de que un signo, y por lo tanto una secuencia de signos, se repita, se re-produzca, “citándose” a si misma (REYES, 1984: 42-43).

Pode-se dizer que tendo a autora feito, em suas observações, uma referência em especial ao texto fictício, isso levaria diretamente à intertextualidade presente em *Vereda da Salvação*, havendo a possibilidade de isolar dessa sua percepção o texto de Castaldi. Além disso, ele escreve *A Aparição do Demônio no Catulé* tomando como base a pesquisa empírica. No entanto, voltando à Hutcheon (1991), vê-se que a discussão sobre ficcionalidade não se encerra no discurso literário. Tanto no discurso compreendido como histórico quanto no essencialmente ficcional está-se no mundo da narração e toda história contada prevê, em seu interior, elementos

ficcionais, pois o autor precisa inventar uma via, utilizando-se de sua imaginação, que lhe possibilite criar uma unidade na transcrição dos fatos. É a subjetividade que se faz presente na seleção dos dados, na sua organização textual, na relevância ou minimização dada a cada um deles.

Essa perspectiva revela que mesmo que os fatos resultem numa forma a partir de uma pesquisa empírica, isso não significa que esse discurso não faça parte de uma história de discursos apreendidos pelo sujeito durante a vida. O indivíduo não é, desde o seu nascimento, um membro da sociedade. Como a sua pré-disposição à sociabilidade se concretiza numa seqüência temporal que o induz a fazer parte da dialética social, a sua construção, enquanto ser social, só poderá ocorrer a partir da “apreensão ou interpretação imediata de um acontecimento objetivo como dotado de sentido, isto é, como manifestação de processos subjetivos de outrem, que dessa maneira torna-se subjetivamente significativo” (BERGER, 1985: 174).

Assim, por mais que o autor busque despir-se de qualquer pré-conceito no encontro com a história de um mundo sócio-cultural ao qual não pertence e tencione descrever os fatos sem envolver-se subjetivamente com eles, sua observação sempre partirá das referências que vêm de sua história pessoal, pois está em luta com o seu olhar que foi educado pelas formas do mundo com as quais se habituou. Isso é perceptível no fragmento abaixo em que Carlo Castaldi apresenta o desentendimento ocorrido entre Manuel⁴⁰ e Joaquim após a cerimônia do culto, devido à recusa do primeiro em perdoar o “irmão” novamente. Nele sublinham-se os fragmentos em que o ponto de vista do autor é mais fortemente percebido:

“O deus de ontem não é o deus de hoje?” Pelo que não via a necessidade de repetir o perdão. Como que exasperado pelo comportamento de Manuel, Joaquim agarrou-o e sacudiu-o. Embora fosse possível para o grupo, enquanto grupo de crentes, identificar-se com o comportamento de Joaquim, o qual, na sua última disputa com Manuel, se mantivera do lado da razão, é certamente

⁴⁰ Em *A Aparição do Demônio no Catulé* grafa-se *Manuel* e em *Vereda da Salvação* grafa-se *Manoel*. Dessa forma, utiliza-se a ambos os modos de escrita de acordo com o texto a que se estiver referindo.

difícil entender porque nenhum dos presentes, e, sobretudo Onofre, censurou aquele ato de violência, o primeiro, ao que parece, praticado por um membro do grupo a um confrade. Ao contrário, Onofre aconselhou Manuel a “agüentar” e este, sem comentários ulteriores, deixou a reunião, seguido pela mulher e pela filha. À pergunta que fizemos sobre o motivo porque ninguém intervier, a resposta foi invariavelmente “porque Onofre não interveio”, e por que Onofre não o fez, é uma questão à qual somente Onofre poderia responder, admitindo que tivesse querido fazê-lo. Mas o fato de Onofre não ter censurado o gesto de Joaquim deve ter dado a este último um certo senso de imunidade em suas ações⁴¹ (CASTALDI, 1957: 23).

A escritura do texto *A Aparição do Demônio no Catulé* e sua composição discursiva têm fundamental relevância para o estudo da obra *Vereda da Salvação*. Isso porque se a recorrência é algo inerente a todo signo e se a intertextualidade representa uma condição *sine qua non* de todo gênero discursivo, a literatura oferece a possibilidade de que a intertextualidade torne-se tema da própria escritura. E nisso reside a importância do texto acadêmico, visto que, no conjunto da trama de *Vereda*, Jorge Andrade coloca na voz de suas personagens ora frases, ora fragmentos inteiros que são retirados da descrição feita por Castaldi. Além disso, há, no texto dramático, uma freqüente comunicação com as informações, contidas nessa descrição, acerca das condições sócio-econômicas e culturais dos meeiros da fazenda São João da Mata. A intenção é notória: tornar evidentes os mecanismos de que se utiliza para construir o seu texto; dizer abertamente ao leitor que o texto que está lendo representa a recuperação de outros discursos que já foram proferidos. Portanto, dele ecoam as vozes da história. Buscar essas vozes no passado não representa, entretanto, apresentá-las de forma resignada e ingênua ao presente. Representa, antes, uma atitude de resistência e avaliação crítica, pois como adverte Benjamin: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1985: 224). Nesses momentos de perigo é que o presente se nega a prostrar-se diante de seu tempo e se volta ao passado a interrogar seus mortos.

⁴¹ Grifos nossos.

Nessa perspectiva, Fredric Jameson aponta para a importância de aceitar o desafio de – em um mundo em que se propalam as teorias do fragmentário – apreender e tornar conhecido o conteúdo total. Nisso reside a missão da arte na sociedade contemporânea e também a função da crítica literária. E é desejando mexer, de fato, com os moldes dessa crítica que, na obra *Marxismo e Forma* (1985), Jameson reforça a sua defesa ao pensamento dialético, pois, nele, a própria existência do autor e da obra, do crítico e da interpretação são elementos partícipes da reflexão histórica. Desse modo, segundo o autor, no pensamento dialético

a identidade não é a que existe entre duas palavras ou dois conceitos, mas antes entre sujeito e objeto, entre o processo de pensar e a própria realidade sobre a qual ele é exercido, que ele tenta apreender. O pensamento não dialético estabelece uma separação inicial, um dualismo inicial, ingenuamente imaginando-se uma subjetividade operando sobre uma objetividade totalmente diferente e distinta de si mesmo. O pensamento dialético surge como uma ampliação e uma anulação desse dualismo inicial, pois percebe ele mesmo a fonte da objetividade exterior que imagina ser algo separado; e isso deve ser entendido de dois modos, no sentido do “idealismo objetivo” hegeliano, para o qual toda experiência é uma função de uma estrutura sujeito-objeto de alguma espécie, e no sentido marxista, para o qual o mundo exterior é produto do trabalho humano e da história humana, de maneira tão total que o produtor humano é ele mesmo produto dessa história (JAMESON, 1985: 261).

Nessas considerações de Jameson encontram-se noções conceituais que incitam a reflexão sobre os paradoxos que se impõem entre a elaboração formal do texto histórico *A Aparição do Demônio no Catulé* e do texto artístico *Vereda da Salvação*. O fato de Carlo Castaldi⁴² se propor a contar a história do surto messiânico-milenarista do Catulé estritamente preso aos episódios tal qual aconteceram, conduz ao dualismo – de que fala Jameson – na busca da separação da pessoa empírica do autor do relato sobre os acontecimentos. E na leitura do texto evidencia-se que Castaldi se posiciona, frente às pessoas apresentadas, buscando inferências em suas falas e ações que lhe permitam percebê-las sob uma focalização em que o elemento externo se torna o mais

⁴² Sabe-se que, como um antropólogo comprometido com a sua pesquisa, Castaldi buscou utilizar-se do recurso formal que lhe pareceu mais pertinente e que era comum à ciência da história da época. Ressalta-se também que há importantes estudos na contemporaneidade que avaliam a posição do historiador frente à elaboração formal histórica, bem como a sua participação, enquanto sujeito do discurso, nas circunstâncias sócio-históricas analisadas.

relevante. Visto assim, o homem é posto em face de suas condições sócio-econômicas e de suas relações com os demais membros da comunidade, como também com o meio ambiente em que se insere. Isso dá acesso à percepção do conflito humano dos agregados, como se nota nesse fragmento:

Manuel conta que então morava numa casa ‘pegada’ à de Onofre; essa vizinhança era agradável a Manuel porque lhe permitia participar, mais intimamente que qualquer outro membro do grupo, da vida daquele que o estava substituindo na sua posição de chefe. Quando Joaquim e a família se transferiram para Catulé, construíram a sua casa perto da de Onofre, mas do lado contrário à de Manuel. Joaquim, diz Manuel, aproveitou essa vizinhança para se intrometer na sua vida particular. Criticava, por exemplo, o modo por que Manuel criava sua filha Ana, censurava o seu comportamento e chamava a atenção de Onofre para os eventuais erros de conduta do “irmão” (CASTALDI, 1957: 21).

Todavia, como se pôde sentir nas palavras do autor, esse acesso ao conflito das personagens é restrito, uma vez que falta o aprofundamento desse conflito. E ele não ocorre porque o autor está imbuído em manter a proposição de objetividade lançada no início do texto. Embora, como foi visto em fragmento anterior, mesmo que não tencione, Castaldi acaba por participar subjetivamente da narração dos fatos, visto que a subjetividade é inerente a todo enunciado discursivo. Cotejando-se o discurso da história ao da ficção, observa-se que o mesmo conflito, apresentado por Castaldi, alcança, em *Vereda da Salvação*, uma profundidade que desvela a estado de emocional das personagens:

MANOEL: Não recebi a luz das letra, mas decorei muitas palavra do livro, fiz o que a obrigação dava jeito. (*Com certo orgulho*) Entrei com influência e quantas pessoas não foi iluminada? Foi com os meus poder que muitos se converteu! Falta Ana. Um dia ela vai ser.

ANA: (*Afasta-se da parede numa atitude decidida*)

JOAQUIM: Se um homem não tem mando na sua casa, como vai zelar dos irmãos? Foi Deus mesmo que falou Manoel. Está escrito no livro.

MANOEL: Quem não tem mando na sua casa?

JOAQUIM: A Ana não tem obediência, irmão! Gente assim ofende Deus. Faz brotar o pecado (ANDRADE, 1986: 238).

A obra de Jorge Andrade não tem a intenção de mostrar um mundo que se quer autônomo. Ao contrário, sujeito e objeto estão interligados. O autor torna-se um duplo indissociável da obra

literária e, enquanto autor criador, separa-se do autor homem, gerando “uma entidade fictícia que presencia imaginariamente todas as ocorrências narradas ou dramatizadas” (ROSENFELD, 1997: 215). Em decorrência disso, o leitor sente que o mundo construído na obra de arte é imaginário, mas que esse mundo imaginário traz consigo a intenção de afrouxar as ataduras da reificação e permitir o alcance de uma realidade histórica mais profunda. É notório, nesse fragmento de *Vereda* que Jorge Andrade – devido, principalmente, ao que está implícito na fala das personagens – consegue tocar em aspectos da essência humana. Ferindo o espírito de Manoel – ao pôr em xeque a sua condição de levar adiante a posição de líder do grupo – Joaquim demonstra os motivos que movem a sua intolerância para com ele.

Segundo Eunice T. Ribeiro, depois da conversão ao Adventismo da Promessa, a crença começa a influenciar “toda a organização do grupo” (RIBEIRO, 1957: 82). O antigo líder Manuel, que inclusive conseguira o arrendamento das terras em que viviam, vai sendo gradativamente substituído pelo líder religioso Onofre “para dirigir todas as atividades, inclusive as econômicas: não é mais Manuel S. quem faz os contratos de serviço com o fazendeiro, mas Onofre” (RIBEIRO, 1957: 82). Entretanto, Manuel, devido a sua experiência, é conselheiro de Onofre na realização das transações contratuais com o fazendeiro. Manuel fora arranchado antes de passar a trabalhar como agregado para José A. Queirós e isso faz com que ele preserve, frente ao dono da propriedade e aos demais agregados, uma posição de prestígio mesmo depois de ter perdido as terras. A proximidade da relação entre Manuel e Onofre a quem o primeiro considerava como filho, leva Manuel a não ter nenhuma resistência em transferir a liderança para Onofre, pois o via como um “sucessor natural” em face das transformações na organização social do grupo propiciada pela crença religiosa.

Mas a liderança de Onofre é de tipo completamente diferente da de Manuel S.; não é mais baseada na tradição, mas na “preparação profissional” que recebeu em S. Paulo, no conhecimento da Bíblia e dos novos padrões introduzidos pela

crença. Quando Joaquim passa a fazer parte da comunidade é que se evidencia o caráter novo da liderança, que traduz o caráter novo da estrutura, e que não era patente enquanto Onofre podia ser considerado o sucessor de Manuel S.. Joaquim também havia-se convertido em S. Paulo e recebido o mesmo treino que Onofre, ascendendo então a uma posição semelhante à dele. Joaquim passa a ser vice-líder, estando a sua ascensão até a posição de Onofre impossibilitada apenas pelo seu desconhecimento da leitura, que é essencial ao “pastor” (RIBEIRO, 1957: 83).

Portanto, Joaquim, desconhecedor dos hábitos culturais e dos modos de organização social que vigoravam no bairro do Catulé antes da conversão ao Adventismo da Promessa, é o elemento que irá provocar o choque entre o novo sistema de organização e os resquícios do velho sistema. Com a presença de Joaquim, Manuel sente-se, então, em iminência de perder a respeitabilidade que conquistara. E Joaquim, por sua vez, deseja a posição de líder secundário que pertence a Manuel. Assim, ambos acabam por medir forças no terreno religioso; aspecto do qual Jorge Andrade se apropria, como se pôde ver no fragmento de *Vereda* anteriormente citado. No primeiro ato do texto dramático, o conflito entre as duas personagens demarca as ações e, ao passo que o misticismo religioso vai, gradativamente, ganhando força entre os agregados, os sinais da perda de credibilidade de Manoel começam a se mostrar: Ana enfrenta a autoridade do pai, recusando-se a se converter ao Adventismo; Geraldo, filho de Manoel, posiciona-se ao lado de Joaquim e critica as atitudes do pai, rebelando-se contra as suas decisões. Esses conflitos que se geram no núcleo familiar revelam o enfraquecimento das relações de parentesco, visto que os laços de respeito e ajuda mútua entre os indivíduos não se restringem mais às relações familiares, mas devem ser os mesmos entre toda a comunidade religiosa.

MANOEL: Você não quer entender, Ana! Essa teimosia sua que eu não sei da onde vem, vai acabar ofendendo a Deus!

ANA: Entendo que precisamos trabalhar...!

MANOEL: Você não é crente, não conhece a palavra certa!

ANA: Conheço o trabalho. É o que tenho feito sozinha esta semana.

MANOEL: P’ra entender precisa saber dos assunto. Vai cuidar da obrigação!

(Ana olha pra Manoel e contrai o rosto, enraivecida. De repente, volta-se e desaparece na cozinha. Durante um momento, Manoel fica pensativo e preocupado. Durante a cena que se segue, conserta as cadeiras. Durvalina

aparece à porta de um dos casebres, puxando Daluz, que traz uma criança no colo. Daluz parece não querer acompanhá-la.)

DURVALINA: *(Depois de ter hesitado)* Joaquim!

(Joaquim, ainda olhando o casebre de Manoel, não dá sinal da presença de Durvalina. Dolôr aparece à porta da cozinha de seu casebre, como se tivesse interrompido seu serviço; olha preocupada na direção de Joaquim e, hesitante, atravessa a sala, dirigindo-se para a porta.) (ANDRADE, 1957: 242).

Esse momento de introspecção de Joaquim em que ele se alheia do que se passa ao seu redor e mantém o olhar fixo no casebre de Manoel aprofunda o conflito interno por que passa a personagem; conflito fundamental para o desenrolar das ações que demonstram, no texto dramático, que a liderança de Manoel perde o sentido, visto que a opressão sócio-econômica, que se torna intensa após a conversão de posseiros para agregados, empalidece a “força pessoal” do antigo líder e abre espaço para a mistificação religiosa.

CENA II: A SONDAGEM DO SER NAS OBRAS DOCUMENTAIS DE JORGE ANDRADE

A partir das relações intertextuais entre *Vereda da Salvação* e *A Aparição do Demônio no Catulé*, mostradas até então, já se pôde perceber que a ligação existente entre os dois textos oferece um importante material para refletir-se sobre a correlação da arte contemporânea com as diretrizes epistemológicas empiricistas e positivistas. Linda Hutcheon (1991), ao discorrer sobre a metaficção historiográfica, assevera que, na contemporaneidade, a confiança nessas diretrizes, tanto no que diz respeito à escrita ficcional quanto histórica, “tem sido abalada – abalada, mas não destruída”. Isso justifica o fato de que no entremeio das linhas do trecho narrativo das produções culturais pós-modernas encontre-se o “ceticismo, mais do que qualquer denúncia verdadeira e explica também os paradoxos” desse empreendimento cultural “altamente envolvido [com aquilo] que procura contestar”. Desse modo, “ele usa e abusa das próprias estruturas e valores que desaprova” (HUTCHEON, 1991: 142). Portanto, no discurso artístico

contemporâneo, por meio de uma consciência crítica dos limites da mimese que os propósitos das relações intertextuais com a história e teorias se estabelecem. Partindo dessa proposição, as análises realizadas sobre o texto dramático *Vereda da Salvação* se voltam para a funcionalidade das relações intertextuais presentes no texto. Veja-se sob esse enfoque um fragmento da rubrica que abre a obra:

CENÁRIO: *Clareira no meio de uma mata. Árvores frondosas formam uma muralha em volta de um grupo de casebres de pau-a-pique. Os casebres, cobertos com fôlhas de indaiá, estão dispostos em semicírculo quebrado, sendo que um deles, o da direita, é isolado dos outros, formando uma passagem por onde se avista, mais longe, o tronco das árvores. Tem-se a impressão de que os casebres estão sufocados pela mata exuberante; é como se estivessem no fundo de um poço, tendo como única saída a clareira das copas das árvores. Além dos casebres e da mata, só vemos, no círculo aberto pelas árvores, um céu avermelhado, no princípio; depois, coberto de estrelas. Mais ou menos no meio do cenário, uma cisterna serve a todos os casebres* (ANDRADE, 1986: 233).

Nessa descrição do local da grota em que viviam os meeiros da fazenda São João da Mata, de imediato o leitor é tocado pelo lirismo que contém as palavras. E esse lirismo no trecho da obra é extremamente significativo. Observe-se, por exemplo, a expressividade deste trecho: “Árvores frondosas formam uma muralha em volta de um grupo de casebres de pau-a-pique”. Salta aos olhos a palavra *muralha* que remete ao vocábulo *obstáculo*. Porém, o sentido dessa palavra completa-se quando se liga ao fragmento seqüencial: “Tem-se a impressão de que os casebres estão sufocados pela mata exuberante; é como se estivessem no fundo de um poço, tendo como única saída a clareira das copas das árvores.” Nesse momento, a *muralha* torna-se o elemento asfixiante. Há uma incontestável beleza na personificação dos casebres pelo uso do adjetivo *sufocados*, esboçando-se por meio da prosopopéia toda a hostilidade daquele ambiente que precisa ser desbravado para servir como meio de subsistência ao homem. É a intertextualidade implícita que está presente nesse fragmento, visto que ele se relaciona aos dados colhidos por Castaldi sobre as dificuldades que enfrenta o trabalhador rural para cultivar a “terra

de mata””, que se torna ““boa, mas não logo na primeira queimada. Terra de primeira queimada é terra brava porque tem um bichinho que come as raízes das plantas”” (CASTALDI, 1957: 52). Transparece, pois, nessa fala do agricultor, o motivo pelo qual Jorge Andrade faz com que a ênfase recaia sobre a descrição da mata que envolve os casebres.

Mais adiante, na leitura dessa descrição, outro fragmento prepara o olhar do leitor para encontrar-se com os elementos que constituem a trama: “Além dos casebres e da mata, só vemos, no círculo aberto pelas árvores, um céu avermelhado, no princípio; depois, coberto de estrelas”. Ao descrever o céu, o autor faz referência a um dos componentes mais importantes da obra: no entremeio das árvores, onde estão os casebres, somente o céu pode ser visto; o céu que, na crença messiânica do grupo de meeiros, transforma-se na única via que pode levá-los à libertação. Esse lirismo que emana da rubrica é, pois, um meio utilizado pelo autor para evitar que a forma dada aos aspectos da realidade convirja numa exposição presa naturalisticamente à realidade.

No confronto entre o discurso histórico e literário, tornou-se perceptível que ambos se distinguem, primordialmente, em sua estrutura. Essa parece ser uma questão por demais óbvia para merecer menção, uma vez que ambos os discursos pertencem a gêneros diferentes e se elaboram a partir da cadeia discursiva na qual estão inseridos. No entanto, ao recuperar acontecimentos factuais para compor a sua obra, Jorge Andrade acaba por estabelecer um “contrato” entre ambos os gêneros discursivos; contrato que não se firma em bases sólidas, pois

a interação do historiográfico com o metaficcional coloca igualmente em evidência a rejeição das pretensões de representação ‘autêntica’ e cópia ‘inautêntica’, e o próprio sentido da originalidade artística é contestado com tanto vigor quanto à transparência da referencialidade histórica.

A ficção pós-moderna sugere que reescrever ou rerepresentar o passado na ficção e na história é – em ambos os casos – revelá-los ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico (HUTCHEON, 1991: 146).

Destarte, é a partir das estruturas discursivas que é possível entender os liames sensíveis que ligam a obra de arte ao texto historiográfico. Em *A Aparição do Demônio no Catulé*, a

narrativa apresenta cada um dos membros das dez famílias instaladas no local no ano de 1955. Dentre eles, Manuel, líder do grupo, que aos sessenta e quatro anos está casado com a sua quarta esposa, Hermínia. As pessoas que ali viviam mantinham-se ligadas entre si há anos por relações de parentesco, compadrio e amizade. Tratava-se de uma relação que não possuía um caráter meramente pessoal, mas estabelecia-se, principalmente, enquanto uma “base sobre a qual se apoiava a organização da estrutura social e sem a qual não poderiam adaptar-se à natureza do ambiente” (CASTALDI, 1957: 45). Joaquim fora convidado por Onofre, em 1953, a mudar-se para a clareira no Catulé com os irmãos João, Mariana e Artuliana, o padrasto José e a Mãe Benedita, que morrera nesse mesmo ano. Essa exposição de Castaldi sobre as relações de parentesco entre o grupo de meeiros é repleta de detalhes e vem seguida de uma análise sobre a organização social, econômica e cultural dos agregados, para a qual utiliza como referencial teórico *Os Parceiros do Rio Bonito*, de Antonio Candido, resultado de uma pesquisa realizada entre 1948 e 1954.

O conteúdo formal do texto de Carlo Castaldi oferece maiores condições para se refletir sobre a elaboração estética de *Vereda da Salvação*, visto que as informações e análises que nele contêm apresentam os elementos que irão auxiliar na contestação e inversão de sentidos dos sucessos figurados pelo *fait divers*. Dessa maneira, plasmando a sua obra a partir dos fenômenos factuais analisados em *A Aparição do Demônio no Catulé*, Jorge Andrade pretende, sem dúvida, apresentar, mediante a construção artística, o conteúdo sócio-histórico analisado por Castaldi; pretende, ainda, buscar explicações para os acontecimentos nas circunstâncias sociais e econômicas dos agregados. Entretanto, mais do que isso, propõe-se a fazer uma ampla avaliação dos fatos, realizando “a fusão das pesquisas sociais e das sondagens ontológicas, num universo amplo em que o homem moderno não pode deixar de ser o produto da coexistência dos vários sistemas e teorias” (MAGALDI, 1986: 640).

Nesse sentido, todo o entrecho de *Vereda* se constrói a partir do propósito de investigar a figura humana, de compreender, portanto, as dores psíquicas do homem privado dos mínimos vitais à sobrevivência. Assim, a crença messiânica na qual os agregados se refugiam e a figuração de Dolor, que avalia os fatos ocorridos percebendo que eles encobrem uma essência sócio-econômica: “Vivendo como a gente vive, qualquer um vira presa de tudo quanto é demônio” (ANDRADE, 1986: 276), falam, implicitamente, da “luta de classes” no contexto social representado, ainda que essa luta esteja mascarada pelo suposto consenso entre os grupos, sobre o qual se refere Jameson (2004). Um “consenso” que, no caso do contexto sócio-histórico figurado por Jorge Andrade, impõe-se pela força do poder, que garante o respaldo para subjugar o outro. É, de fato, segundo Jameson – e nesse momento faz-se referência às relações sociais em geral – o poder do capital que impulsiona esse “consenso” a mediar às relações sócio-humanas, especialmente, quando entra em pauta “a ideologia de grupos e da diferença”, visto que na trama sócio-cultural capitalista, o pertencimento a grupos distintos impõe ao indivíduo as seguintes opções: “ser condenado a ser classificado como membro de um grupo e a mais opcional da marca de participação em um grupo porque sua cultura foi publicamente valorizada” (JAMESON, 2004: 343). Diante disso, o homem acaba por ser arrebatado por um senso hegemônico de percepção de mundo que mina sua consciência, direcionando o seu pensar, sentir, ser e agir. Ao retratar fatos reais na obra *Vereda da Salvação* e também em *O Incêndio* (1979) Jorge Andrade toca, de forma incisiva e profunda, nas insígnias desse senso hegemônico. Observe-se abaixo as informações transmitidas por Rodolfo Konder, no prefácio de *O Incêndio*, sobre os sucessos representados nessa obra:

Na madrugada de 5 de outubro de 1950, algumas dezenas de homens enfurecidos pelo fanatismo religioso invadiram a cadeia pública de Xapecó – uma pequena cidade madeireira de Santa Catarina – para linchar quatro presos. Depois de matar os quatro homens, os assaltantes os arrastaram para o pátio da cadeia, derramaram gasolina sobre os cadáveres e os queimaram. Os presos

eram acusados de haver incendiado a igreja de Xapecó. Mas, por trás da tragédia, havia uma história bem mais complexa.

Sob títulos violentos, como “O massacre de Xapexó”, “Fúria em Xapexó”, “Pavor em Xapexó” e “Culpado é o delegado”, a imprensa da época, aos poucos, desvendou a verdadeira história do crime hediondo.

Havia na cidade um jovem cantador, muito popular no submundo de Xapecó, mas odiado pelo padre, pelo delegado e pelo coronel Ernesto Bertaso. O jovem violeiro, Orlando Lima, representava uma ameaça à ordem oligárquica então existente, com seu espírito independente, sua popularidade e seu desprezo pelas chamadas “autoridades”. Por isso mesmo, frei Liberato, o delegado Argeu e o coronel se aproveitaram de um incêndio na igreja, provocado por dois aventureiros gaúchos, para incriminar Orlando. Às custas de torturas, a polícia obteve dos incendiários a “confissão” de que os irmãos Orlando e Armando Lima também haviam participado na execução do incêndio. Os irmãos Lima, igualmente torturados, negaram o crime; e mesmo os dois gaúchos responsáveis pelo incêndio acabaram retificando as primeiras declarações. Então, o delegado – com a aprovação do padre e o do coronel – organizou o linchamento (KONDER, 1979: 5).

Jorge Andrade constrói a intriga de *O Incêndio*, exatamente com vistas a remover as camadas ideológicas que encobrem as razões que motivaram o linchamento. Partindo dessa perspectiva, apresenta a personagem protagonista, Omar, que movimenta o entrecho da narrativa. O rapaz – filho de um fazendeiro da região que fora assassinado por ter se voltado contra os mandantes da cidade – vende suas terras porque não suporta manter uma relação de poder com as pessoas e, em defesa ao povo oprimido, continua a luta do pai contra o coronel, o delegado Ulhôa e o poder político local. Essa luta sem máscaras de Omar contra o poder opressor incita as autoridades a buscar meios de barrá-lo. Assim, eles se utilizam de um incêndio na igreja provocado por dois aventureiros para conseguir, torturando os prisioneiros, a confissão de que Omar participara do crime. Esses fatos encaminham ao desfecho da obra: Omar com as pernas aleijadas – porque tivera os dois joelhos esmagados por pancadas de martelo na tortura que previa uma confissão do crime – aguarda, sentado no chão da prisão, a chegada do capitão do destacamento militar de Monte Claro, enquanto aproximadamente duzentos homens são instigados pelo padre e pelo delegado a punir os culpados pela destruição da casa de Deus. A

personagem Omar, no trecho da obra, representa o eu-épico a provocar no leitor/expectador a reflexão:

Luzia – Vão assaltar a cadeia, Omar. Não compreende? O povo está cheio de ódio.

Omar – Não saio daqui, Luzia. Não posso sair.

Luzia – Eu e o Zé carregamos você. Venha, pelo amor de Deus.

Omar – O capitão vai chegar e vou provar quem é esta gente. É a oportunidade que tenho.

Luzia – **(desesperada)** Eu quero que você viva.

Omar – Se não usar o que fizeram comigo, nada tem sentido. Se conseguir isto, não me importo de viver aleijado: minhas esperanças estarão vivas.

Luzia – Quais esperanças? Esperanças em quê?

Omar – Que a vida seja decente, justa, livre do ódio. Se fugir, meu sofrimento foi inútil. Compreenda isto, por favor.

Luzia – Você foge e se esconde. Depois se apresenta ao capitão. É seus joelhos que ele precisa ver.

Omar – Quero que me encontre aqui na cadeia pública, e veja para o que ela é usada. Me encontrando torturado nela, fica provado o crime da quadrilha que me jogou inocente na cadeia. Não posso sair daqui (ANDRADE, 1979: 86).

Portanto, é na voz de Omar que se desdobra o efeito desmistificador. Ao situar os episódios – que foram figurados com fragmentação e arbitrariedade pelo discurso da mídia – dentro da trama sócio-ideológica da cidade de Xapecó de 1950, Jorge Andrade faz com que o passado recaia sobre o tempo presente como marca da “infindável luta contra a intolerância, contra as trevas, nessa nossa amarga pré-História da Humanidade” (KONDER, 1979: 7). Em decorrência disso, impede que o estrato sócio-econômico em que se inscrevem os acontecimentos seja apontado como teleologicamente datado. Inscreve, sob essa focalização, a sua arte no âmbito de um conjunto de sistemas organizadores da significação da cultura brasileira, inserindo, como substância dos fatos, o constructo humano. De acordo com as palavras do próprio Andrade: “o homem é fundamental; é ele quem faz a história, quem transforma o mundo e transforma a si mesmo” (*Apud.* KONDER, 1979: 6). Em *Vereda da Salvação*, para que o efeito desmistificador apareça e para que se torne possível chegar ao homem, interpõem-se aos

fatos que foram descritos por Carlo Castaldi, como se verá sequencialmente nas análises, os elementos ficcionais.

CENA III: A INCORPORAÇÃO INTERTEXTUAL NAS TRAMAS DE *VEREDA*

As personagens que se sobressaem em *Vereda da Salvação* são as documentais, como Manoel, que na obra aparece com cinquenta anos, e o jovem Joaquim, e as fictícias, Dolor, que vive com o filho, Joaquim, e Artuliana, que não aparece como a irmã de Joaquim, mas sim como a mulher que espera um filho de Manoel e com a qual ele pretende se casar. Na rubrica inicial, recebem destaque a descrição dos ambientes dos casebres de Manoel, de Artuliana e de Joaquim, e a forma como os casebres dessas personagens estão dispostos espacialmente, revelando pelo espaço em que as personagens ocupam, uma relação de sentido e de identificação com os objetos que lhes são significativos:

O primeiro casebre da esquerda pertence a Manoel. Um corte na parede externa revela uma sala pequena com mesa, pilhas de sacos cheios de cereais, bancos e caixotes; duas portas ligam a sala ao quarto e à cozinha. Do outro lado em frente e isolado, o casebre de Joaquim. Outro corte nos revela uma sala semelhante à de Manoel, porém sem mesa e sem pilhas de sacos. Alguns caixotes servem de bancos e, num canto, há uma grande imagem de Cristo, enfeitada com papéis coloridos. Numa tábua, amarrada à parede com arame, diversas bíblias estão enfileiradas. O casebre de Artuliana fica no centro do palco, entre o de Manoel e o de Joaquim. Um pouco fora do alinhamento e voltado ligeiramente para a esquerda, mostra mais o quarto do que a sala (ANDRADE, 1986: 233).

O mais notável no casebre de Joaquim são: a grande imagem de Cristo e as bíblias enfileiradas. Em estudos sobre a representação, Ginzburg (2001) adverte que a especificidade de determinados fenômenos culturais relaciona-se a semelhanças transculturais que violam os limites espaciais e temporais. Nessa perspectiva, torna-se possível a aproximação do significado da representação pela imagem na cultura cristã contemporânea com o sentido atribuído às

imagens de madeira ou de argila confeccionadas na segunda metade do século IV. Essas imagens recebiam o nome de *Kolossoi* e eram tidas como “substitutos rituais, duplos que tomam o lugar dos ausentes e continuam sua existência terrena” (GINZBURG, 2001: 92). No casebre de Joaquim a imagem de Cristo sugere, pois, a evocação de uma presença que, ao negar os referenciais sensíveis, promove a convicção em “uma realidade profunda e invisível” (GINZBURG, 2001: 92). A imagem de Jesus Cristo sobrepõe-se dentre as outras na contemplação religiosa, inscrevendo-se como memória na representação daquele que ressuscitara para libertar os homens dos pecados. Portanto, na rubrica, ela não só figura-se como o instrumento em que reside a crença na parusia, mas evoca Cristo, de modo que se torne, em espírito, presença no universo humano. Sendo assim, esse componente essencial ao cenário apresenta-se enquanto premissa dos acontecimentos que se desencadearão na sequência do entrecho.

Merece atenção o fato de que o casebre de Artuliana posiciona-se entre os de Manoel e de Joaquim. Essa asserção é a primeira marca textual do confronto que se instalará entre ambas as personagens masculinas. Confronto que, marcado pela disputa de Joaquim com Manoel pela posição de chefe do grupo, agudiza-se com a presença de Artuliana. No casebre da moça, o quarto é o cômodo mais aparente. É este o primeiro vestígio da sensualidade da personagem que, logo em seguida, Jorge Andrade descreve:

Quando se abre o pano, Artuliana está parada à porta de seu casebre. É de tarde e o sol vai se escondendo atrás da mata. É necessário que se dê a impressão, durante as primeiras cenas, de que a luz do dia vai se desaparecendo. Artuliana é mais provocante do que bonita. Os seios, desenvolvidos e empinados, dão-lhe um todo insólito, agressivo. Um dos seios quase escapa por um rasgo no vestido. Há qualquer coisa em seu rosto e em seu corpo de bastante atrevido. Artuliana parece trazer consigo um grande segredo (ANDRADE, 1987: 234).

A imagem de Artuliana enforma a figura de uma cabocla – bem aos moldes realistas – sensual e atrevida; sendo ela a mais “sacudida” das caboclas de *Vereda*, ninguém a supera no trabalho da roça. A jovem Artuliana é referência da virilidade de Manoel e símbolo da sexualidade que, em decorrência da conversão ao Adventismo da Promessa, passa a ser fortemente reprimida. Note-se, assim, que essa é uma das sutis menções de Jorge Andrade à questão sexual, acentuada em *A Aparição do Demônio no Catulé*, como um elemento que denota os transtornos emocionais e possivelmente psíquicos da personagem Joaquim:

(...) sentando-se a beira da cama, com as costas contra o muro, começou a masturbar-se. Quis que todos vissem o que era pecado. (...) Joaquim levantou-se e, pondo uma mão nos olhos e outra nos órgãos genitais, saiu para o terreiro andando na ponta dos pés. Lá masturbou-se diante dos que tinham ficado do lado de fora repetindo que todos deviam ver o que era pecado. Entrando de novo em casa, confessou que se masturbava “em louvor de Germana, mas era pecado fazer do homem mulher e da mulher homem, por isso estava perdido”. Perguntou a Germana se ela era dada às mesmas práticas. Germana confessou que o fazia pensando nêle. Joaquim empurrou Germana contra o muro e chegou-se a ela. “Germana enfiou todo o vestido entre as pernas e pôs as mãos em cima”. Joaquim abraçou-a fingindo uma relação sexual. “Isso – disse Joaquim – apagaria um pouco do pecado, mas não tudo” (CASTALDI, 1957: 37).

Para os padrões de conduta social, as atitudes de Joaquim, expostas por Castaldi, sugerem um estranhamento da figura sócio-humana. Suas reações se chocam com a crença cristã que abomina o ato da masturbação, podendo ser lidas como uma perturbação de quem transgredir as normas religiosas e deixa fluir o desejo sexual pela namorada em frente a todos, acreditando com isso conseguir a redenção para o seu pecado escondido. Essa descrição do eclodir da libido de forma incontrolável parece trazer a intenção de revelar uma natureza bestial em Joaquim, que ele estaria ocultando por detrás do substrato religioso; algo próximo do que na escritura grotesca denomina-se como uma “arquiforma” na “revelação do animalesco na criatura humana” (KAYSER, 1986: 115). A representação desse aspecto do comportamento de Joaquim dá-se, entretanto, sob outra focalização em *Vereda da Salvação*. Para exemplificar, observem-se dois momentos no texto dramático: primeiramente a cena em que Joaquim pede perdão à Artuliana:

(Subitamente, Joaquim cai ajoelhado, levando as mãos na direção do corpo de Artuliana. Há no rosto de Joaquim uma angústia, uma súplica dolorosa que não se dirige ao corpo de Artuliana.)

JOAQUIM: Artuliana!

(Artuliana fica firme diante de Joaquim, olhando-o quase com desprezo. Por um momento, parece ficar mais bonita, provocadora.)

JOAQUIM: Perdão em Deus! Perdão em Deus, Artuliana!

ARTULIANA: Lá vem você com isso outra vez, Joaquim!

JOAQUIM: A gente não sabe se tem alguma maldade escondida.

À posteriori, a cena em que ele é abraçado pela mãe:

DOLOR: *(Abraça Joaquim com carinho)* Joaquim!

JOAQUIM: Nós tem vivido muito bem. Nós se ajuda e nunca se largamos.

DOLOR: Você sente que tem algum pecado que não sabe?

JOAQUIM: *(Separa-se de Dolor, irritado)* Não tenho pecado nenhum! Nenhum! *(Controlando-se)* Sou pastor de Deus. É só isto (ANDRADE, 1986, p. 245).

Ambos os momentos estão demarcados, ainda que implicitamente, pelo desejo sexual, que é a causa do conflito interno da personagem, motivando, inclusive, a sua irritação com Dolor. A referência ao sexo aparece na voz de Joaquim como “maldade escondida”. Vê-se nisso a interferência dos novos valores e padrões de comportamento cobrados pelo Adventismo. Ao negar a Dolor que tenha qualquer pecado, recusa-se a aceitar seus impulsos e procura controlá-los, pois é ilícito a um homem que é pastor de Deus senti-los. Portanto, diferentemente do texto de Castaldi, esse aspecto insurge em *Vereda* a partir do substrato humano, especialmente, quando é motivado pela demonstração de afeto entre a mãe e o filho. A fala de Joaquim, nessa cena, aparece, então, entrecortada pela perturbação psíquica que delimita seus conflitos libidinais, num possível complexo de Édipo, e demonstra o desejo de anulá-los. Parecem estar nessas suas perturbações o motivo de sua rejeição ao casamento e a ter filhos, e não na sua posição de líder espiritual como, no decorrer da fábula, alega. É, todavia, na religião que Joaquim encontra – de modo consciente ou não – um escudo protetor e um argumento supostamente convincente para justificar seus atos. É este um dado também presente no texto acadêmico de Castaldi que merece ser observado:

Não nos pareceu, pois, oportuno descrever o grupo em termos puramente etnológicos – isto é, examinando todos os aspectos da sua cultura – uma vez que a expulsão do demônio do corpo dos “possessos” não constitui um ritual comumente praticado pelo grupo, cuja função possa ser esclarecida pelo estudo do contexto.

Pelo mesmo motivo, o Adventismo da Promessa, religião acusada de ter provocado as ocorrências, não pode ser considerada responsável, porque, embora admita a possibilidade da possessão diabólica, o seu ritual não pratica as formas de exorcismo usadas em Catulé.

Nem se pode afirmar que a difusão de tal religião em tal ambiente cultural explique o que ocorreu em Catulé durante a Semana Santa de 1955; seja porque é suficiente ler o relato dos fatos para verificar que alguns fatores de caráter pessoal – por exemplo os problemas sexuais em Joaquim – tiveram uma importância relevante (CASTALDI, 1957: 39).

A leitura de todo o texto *A Aparição do Demônio no Catulé* deixa, entretanto, evidente que não somente os fatores de caráter individual no que dizem respeito à figura de Joaquim foram relevantes, mas também às figuras de Artuliana e de Conceição, pois Castaldi as apresenta com uma ampla participação no desencadear dos episódios. Verifica-se, assim, que as pessoas envolvidas na percepção do demônio são aquelas que pertenciam à comunidade há menos tempo.

O exame das informações disponíveis revela também que o “grupo” formado pelos que tiveram participação mais ativa nos episódios era um grupo de jovens solteiros sem filhos: Joaquim, Onofre, Artuliana, João Bernardo e Conceição. E, sem filhos, como arranjar compadres e comadres, reforçar os laços de solidariedade e participar integralmente das redes de reciprocidade? Sendo solteiros (o que inclui Mariana e Maria dos Anjos, a órfã agregada), os membros da família Bernardo, que já não eram originários do Urupuca, permaneciam “estrangeiros”, não tendo estabelecido com o restante do grupo os vínculos que somente as trocas matrimoniais e as cerimônias do batismo podem criar (QUEIROZ, 1995: 145).

Portanto, a família Bernardo não estava ligada à comunidade por fortes laços de amizade como as demais pessoas que viviam no Catulé. Isso denota as profundas transformações por que passara o grupo de meeiros após a conversão ao Adventismo, visto que as relações de parentela, anteriormente, fundamentais à constituição organizacional da comunidade perdem a importância, o que permite não só a admissão de pessoas estranhas no grupo, mas também que essas pessoas assumam posições de liderança. E um dado importante é que “o comportamento de Conceição sugere uma absoluta inversão na ordem das coisas no Catulé”. Conceição é uma menina de

apenas treze anos “que, naquela semana, assume uma posição de destaque e liderança no grupo, posição esta tradicionalmente reservada aos homens, aos mais velhos, aos casados e chefes de família” (QUEIROZ, 1995: 135). A ascensão da garota entre os agregados ocorre motivada pela convicção de que ela tinha o dom da profecia, podendo identificar a presença do maligno; dom concedido somente aos iluminados pelo Espírito Santo. Para mostrar as transformações sócio-culturais proporcionadas pelo Adventismo da Promessa, Renato da Silva Queiroz (1995) recupera importantes informações contidas no *Doutrinal* dessa Igreja:

O crente deve ainda perseguir a virtude da temperança, constringendo apetites, paixões e o consumo de alimentos e bebidas, obrigando-os a fazer orações conjuntas, respeitar os mandamentos, acatar as autoridades temporais e eclesiásticas, reverenciar as coisas santas, contribuir com o dízimo, evitar o casamento misto, crer nas profecias e na segunda vinda de Cristo.

De maior relevância para o que estamos aqui investigamos, contudo, são as passagens pertinentes às concepções do “Milênio”, do “Juízo Final” e da “Nova Terra”. De acordo com o *Doutrinal*, a profecia faz parte das revelações de Deus ao homem, para mostrar-lhe as coisas que estão para acontecer. São, pois, revelações, e o homem é apenas um instrumento de Deus nessas ocasiões. A primeira vinda de Cristo, o mediador entre Deus e os homens, foi profetizada nas Escrituras, ocorrendo o mesmo como o Seu retorno, ou seja, o segundo advento.

Os mortos vão ressuscitar por ocasião da vinda de Jesus. Os que tiverem feito o bem, os que morreram firmes na fé que abraçaram, sairão da sepultura (onde aguardam inconscientes o tocar da última trombeta) para a vinda eterna, ao passo que a ressurreição dos ímpios ocorrerá, mil anos após a primeira, para que recebam a pena máxima e eterna por ocasião do juízo final: a destruição total.

Os salvos ressurgirão com corpos imortais para o reino eterno de Cristo, “uma pátria melhor, sem cansaço e sem fadiga (sic) onde o governo será o nosso JESUS” (QUEIROZ, 1995: 114).

Queiroz toma, pois, esses dados como peça fundamental para a explicação dos fenômenos ocorridos no Catulé, afirmando que “o forte tom escatológico e os elementos messiânico-milenaristas presentes na doutrina adventista foram sem dúvida alguma subestimados por **Castaldi** e colaboradores” (QUEIROZ, 1995: 115). De fato, Castaldi e a sua equipe não aprofundam nessa questão porque a preocupação do estudo realizado é mostrar que, embora o “tom escatológico” tenha sido oferecido pelo Adventismo, a motivação para que esse “tom”

conduza os agregados a negar a realidade sócio-histórica não vem da crença, mas sim de fatores sócio-econômicos. É nesse sentido também que Jorge Andrade descreve, nas páginas iniciais de sua obra, a relação entre o corpo físico dos meeiros com a sua condição de miséria:

((...) *Onofre, como quase todos os outros homens, é bastante magro, corpo ligeiramente curvado, braços fortes, porém um pouco deformados. Joaquim entra ao lado de Onofre e é ainda mais magro do que este. Sua fronte é funda e a face fina. Uma barba rala toma metade de seu rosto, sendo ligeiramente mais alto do que os outros homens. A roupa é limpa, deixando à mostra boa parte do corpo, magro, encordado como os braços. Ao lado de Joaquim, entra Dolor. Como as outras mulheres, tem os seios muito caídos e é seca de corpo. Qualquer coisa nelas indica que não são tão velhas como aparentam ser. São mais estragadas pelo meio do que pelo tempo*) (ANDRADE, 1986: 235).

Vivia-se na comunidade do Catulé um momento de crise; momento em que o grupo que viera do Urupuca buscava se adaptar à condição de parceiros. Conforme Eunice T. Ribeiro, a adoção da nova crença denota exatamente essa busca por adaptação, visto que “a vida ordenada e laboriosa é de grande importância na manutenção das boas graças do patrão, assegurando-lhes um lugar de trabalho” (RIBEIRO, 1957: 77). O principal elemento a motivar a crise por que estava passando o grupo fora a construção da rodovia Rio-Bahia, iniciada em 1937 e de cujo término se teve notícia em 1945. Essa rodovia possibilita o acesso a regiões ainda inexploradas, cujas potencialidades agrícolas e de extração mineral provocam a expansão da propriedade privada na região. Os indícios iniciais dessa expansão no triângulo que se forma pela confluência do rio Urupuca com o Jacutinga – região em que se encontrava a maior parte das famílias habitantes da clareira do Catulé – ocorrera por volta de 1940. Em *A Aparição do Demônio no Catulé*, esses dados transparecem na fala de um morador da região: “Quando eu era menino” (...) “só havia duas fazendas, o resto do terreno era mata e cada um tinha uma posse. Agora é tudo fazenda grande” (CASTALDI, 1957: 55).

A referência a essa fala, na trama de *Vereda da Salvação*, surge na voz de Manoel. Nota-se, assim, a preocupação de Jorge Andrade em revelar – à proporção que relaciona a fala do

agricultor, citada por Castaldi, a informações biográficas de Manuel e transfere-as para a voz da personagem – fatores sócio-históricos que fazem parte do processo de expulsão dos posseiros dos entornos do rio Urupuca; processo trazido, todavia, pela expansão capitalista para as mais diversas regiões brasileiras. A história particular de Manuel mostra a violência, ora física ora simbólica, cometida contra os posseiros no país. Tendo sido obrigado a deixar os trinta alqueires que possuía no Palmital e retirar, em Urupuca, uma posse de somente três alqueires, ele conta: “Mas tive aborrecimento com o gado e precisei mudar-me. Tirei outra posse de outra mata, sempre à beira de Urupuca, mas o vizinho fazia a vida lançando gado na roça dos outros”. E assim ele decide: “lugar para mim é bestagem” (CASTALDI, 1957: 41), tornando-se um agregado. Essa sua última fala revela um tom de profundo pesar de quem traz sufocada a mágoa de sentir que não há para ele lugar num mundo que, atrelado a um sistema enrijecido nas bases do capital, nega qualquer “possibilidade de efetiva emancipação do homem de suas carências e misérias” (MARTINS, 2004: 156).

Na histórica expulsão dos posseiros, muitas vezes, violentamente coagidos a retirar-se das terras, eles recebiam pagamento unicamente pelas benfeitorias. Além disso, a sua recusa poderia resultar no confronto com os jagunços, que faziam sua resistência dissipar-se diante da agressão física e da queima de sua casa. Na melhor das hipóteses, essa resistência provocaria um convite para continuar nas terras como parceiro⁴³. A propriedade privada representa, portanto, o princípio de uma total desorganização no modo de vida dos posseiros, pois abalado o equilíbrio, que advinha do isolamento dos locais em que viviam, abala-se também as suas bases estruturais econômicas e culturais.

O parceiro aplica parte geralmente alta da sua produção em pagamento de terras, muitas vezes fatigadas, requerendo esforço no trato, e que a sua técnica rudimentar não sabe valorizar. Trata-se portanto de uma pequena margem de

⁴³ Veja-se sobre esse assunto: MARTINS, José de Souza. *Os camponeses e a política no Brasil*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1983.

lucro, que dependendo estreitamente das condições climáticas e de certo equilíbrio do mercado, isto é, de uma certa equivalência entre os preços de compra e os preços de venda. Isto quase nunca sucede, e ele vive precariamente, apertado entre os compromissos assumidos e as necessidades domésticas, de um lado; e, de outro, as possibilidades de equilibrar-se entre as condições locais, e as vicissitudes normais do agricultor (CANDIDO, 2001: 209).

Essas dificuldades de subsistência, tanto do posseiro quanto do parceiro, são determinantes de seus modos de vida. Busca-se, por exemplo, nas relações de parentesco, compadrio e amizade uma forma de garantir, a cada membro da comunidade, a segurança de ter a quem recorrer em um momento de necessidade. Em decorrência também das condições de vida do caipira, o casamento é tido como algo fundamental para a organização de sua rotina. Além da estabilidade e segurança que proporciona à mulher, representa uma solução para a satisfação sexual do casal e um auxílio para o homem na lavoura, bem como a garantia de uma alimentação regular. Essa problematização determinada pelas circunstâncias sócio-econômicas é transferida, por Jorge Andrade, para os moldes dramáticos, primeiramente na relação entre Manoel e Artuliana, que viria a ser a sua quarta esposa, e, depois, pelo diálogo de Dolor com Joaquim. Observe-se, inicialmente, o primeiro dos casos:

ARTULIANA: Deito com você porque quero. P'ra que esconder?

MANOEL: Ninguém está escondendo nada. Um homem precisa de companhia p'ra sua casa, p'ra roça... p'ra tudo! Isso nunca foi pecado. Amanhã quando voltar do Tabocal, você vai p'ra minha casa.

ARTULIANA: Dia mais lerdo, êsse, p'ra chegar.

MANOEL: (*Ligeira dívida*) Se fosse pecado, Artuliana, nós não existia. Nem os animal! (*Procura uma justificativa*) Até parece que o mundo virou morada do pecado!

ARTULIANA: É que... só matino com você Manoel. Não tenho mais serventia p'ra nada... fico andando à toa na casa dos outro! (*Passa as mãos no peito de Manoel*) Manoel! (*Beijam-se. Manoel afasta-se, procurando controlar um desejo fácil de brotar*) (ANDRADE, 1986: 234).

Manuel, segundo Castaldi, ficara viúvo três vezes, havendo um distanciamento de poucos meses entre a morte de uma esposa e o seu próximo casamento. Em *Vereda da Salvação*, isso está inscrito nos planos de casamento de Manoel e Artuliana, que viria a ser a quarta esposa do

agregado; planos que demonstram, além da importância do casamento para aquele contexto, o elevado índice de mortalidade feminina no parto dos filhos devido à falta de assistência médica. Entende-se no trecho da obra que o desejo da jovem Artuliana de ter Manoel como marido nasce devido à força e virilidade do caboclo, pai de muitos filhos⁴⁴, que nunca se amedrontara diante do trabalho na roça.

Manoel é atarracado, sem ser baixo. O rosto é queimado de sol e as mãos calosas e de veias saltadas. A camisa revela um peito cheio de pêlos. Seus movimentos são calmos e os olhos serenos. Seu rosto queimado, a barba e os cabelos grisalhos, o corpo forte, fazem dele uma figura um pouco imponente (ANDRADE, 1986: 234).

Assim, a figuração da personagem, seu *status* de homem trabalhador frente ao proprietário das terras e a posição, que por longo tempo ocupara, de líder do grupo fazem com que ele tenha uma postura de imponente se comparado aos demais homens da comunidade. E, além disso, em suas condições de existência, o casamento traz maior força de trabalho para cuidar da lavoura. Na voz de Dolor, é, inclusive, a falta de uma companheira para ajudar Joaquim nos trabalhos da roça que o leva a perder parte das terras que cultivava, sendo, pois, a recusa do filho em se casar que torna o peso da difícil vida de Joaquim e o de sua mãe ainda maior:

DOLOR: Por que não casa com Artuliana? Ela é uma moça sacudida. Logo a gente podia arrendar mais terra.

JOAQUIM: A semana das penitência não é tempo de matinar nesses assunto.
(...)

DOLOR: Ela não quer você?

JOAQUIM: Não quero filho... assim!

DOLOR: Assim como?

JOAQUIM: (*Mudando o pensamento*) Parece que nasce só p'ra morrer.

⁴⁴ A personagem histórica Manuel “nasceu em Poté em 1890 e lá viveu até 1917 lavrando a terra do pai que era ‘arranchado’. Quando o pai vendeu a terra, poucos anos antes de morrer, Manuel, que se casara em 1916, deixou com a mulher o lugar e transferiu-se para Palmital, município de Malacacheta, nas terras incluídas no triângulo formado pela confluência do rio Jacutinga, ‘onde ainda não tinha ninguém’. ‘Abri mata de picada de facão desde Santa Cruz e tirei uma posse’. Por volta de 1920 a mulher morreu e, meses depois, Manuel tornou a casar. A segunda mulher chamava-se Maria e era filha de um arranchado. Morto o sogro, Manuel pagou as dívidas por este contraídas num armazém de Malacacheta e, por morte da segunda esposa, ficou dono da terra. Cerca de 1925 casou-se pela terceira vez, com Ana R. dos S. ‘natural de Setubinha’; o matrimônio durou 18 anos. Da primeira união Manuel tivera dois filhos e um da segunda, todos mortos na primeira infância; dos filhos do terceiro leito, Maria e Leonora, (nascidas em Palmital respectivamente em 1930 e 1934) vivem ainda, um terceiro filho morreu ‘miudinho’” (CASTALDI, 1957: 40).

DOLOR: Sempre algum vinga.

JOAQUIM: Vingar p'ra quê, mãe?

DOLOR: Deus manda crescer e pôr filho no mundo. Você leu a ordem no livro. Nós estamos precisando de braço, meu filho. Deus entende da nossa vida.

JOAQUIM: Agora, todos são irmão, acode quando é preciso. Assim manda a nossa crença.

DOLOR: Escuta uma coisa, meu filho: sem filho a gente não pode melhorar. Filho é que é riqueza de pobre. Eles dá despesa quando miúdo, mas ajuda bastante depois que cresce.

JOAQUIM: (*Impaciente*) Isso é das querença de Deus, mãe!

DOLOR: Família grande adjutóra mais, rompe mais p'ra frente (ANDRADE, 1986: 244).

Em Castaldi lê-se “os filhos dão despesas quando pequenos, mas ajudam bastante depois que crescem”; família grande djutora (sic) mais, rompe mais para a frente” (CASTALDI, 1957: 53). Assim, na trama de *Vereda*, como um discurso que se repete, alicerçado não só nas bases deste acontecimento específico, mas numa realidade histórica que abrange todos aqueles marginalmente incluídos no desenvolvimento capitalista, a fala de Dolor fora transplantada do texto de Castaldi. Representa uma tentativa da mãe de mostrar ao filho que a fé religiosa deve estar atrelada a soluções práticas relacionadas à vida material. Esse diálogo entre os dois deixa transparecer, tanto na consciência lúcida de Dolor quanto na fuga ao elemento espiritual de Joaquim, a aflição de todos aqueles que, incluídos, são “insuficientemente, precariamente” incluídos; daqueles que de distintas formas foram postos “à margem da distribuição da riqueza social, mas também à margem dos direitos sociais e, sobretudo, à margem das possibilidades enormes de desenvolvimento que o capitalista foi capaz de criar” (MARTINS, 2004:160). Diante disso, à medida em que Dolor percebe que o filho se refugia, cada vez mais, no elemento místico, ela, moldada num rol de misérias e ciente das forças sociais que impedem a transformação da condição em que vivem, busca compreender o delírio do filho:

((...) Joaquim caminha como Jesus entre os apóstolos. Joaquim levanta os braços, tomando uma posição idêntica à imagem em sua sala. O rosto transfigurado volta-se ligeiramente para o alto; os olhos revelam um profundo e doentio misticismo.)

JOAQUIM: Sou um homem como vocês e ando cumprindo uma sentença: caminhar pelo mundo, desde o mar até os confins, arrebanhando os esquecidos. Meus irmãos! Muitos crentes de outras fazendas, já ouviram falar dos prodígios dessa noite. Estão aqui p'ra proteção. É que o Espírito Santo falou, que quem atirar em nós, atira nas hóstias de Deus, porque é no nosso corpo que o Cristo faz morada. Deus e Maria mandou que o meu corpo não seja atado, nem atentado do demônio, p'ra proteger o Cristo das roças que vão guiar vocês tudo. Sou guardado por quarenta e sete anjo, sete quebra-pedra e sete quebra-ferro. As ameaças aqui não acabaram. É preciso rezar muito, o resto da noite, p'ra ser revelado esse endemoniado a quem o Senhor Jesus Cristo matará com o sopro de sua boca, e o destruirá... pela manifestação da sua vinda. Só assim, quando o dia clarear, todo mundo junto, puro, sem pecado, sobe comigo. Louvado é o Deus! (ANDRADE, 1986: 258).

Dolor, à porta do casebre de Artuliana, observa Joaquim e, vendo o fracasso de sua tentativa de trazê-lo à realidade, consegue se posicionar num ponto que lhe permite perceber a dimensão dos fatos tal qual é sentida pelo filho. A intriga da obra atinge, então, altos graus de comoção na voz de Dolor, símbolo da *Mater Dolorosa*, que lançando os olhos ao passado entende que as matrizes condutoras à mistificação escondem-se nos desdobramentos histórico-sociais. Ela responsabiliza-se, assim, pelas circunstâncias que envolvem o filho no momento presente. Perdera Avelino, o homem com quem vivera sem nunca ter sido, entretanto, casada com ele, “numa derrubada p'ra plantar café” (ANDRADE, 1986: 256). E depois disso passara a rastejar de fazenda em fazenda com Joaquim, único rebento que sobrevivera. A partir da compreensão de que esse caminho percorrido tivera intensa influência no delírio que afasta Joaquim de um real que lhe causa sofrimento, “Dolor se entrega conscientemente à mistificação, porque não poderá evitar o sacrifício de Joaquim e a morte iludida machuca menos do que a tristeza da realidade” (MAGALDI, 1986: 641), de modo que passa a assumir o papel lhe atribuído pelo filho de Maria das Purezas:

DOLOR: Dolor no papel do mundo. Maria nas agonias das roças, no frio das tapera, na carência de tudo. Nenhum homem tocou no meu corpo. Nunca matinou com essas coisas. Sempre desejou uma casa cheia de gente, com mesa farta. Sofreu e sofreu... até que um dia, uma mulher que era branca só, entregou você na roça e me disse: ele vai ser o companheiro, marido, filho, pai, irmã, filha... sua família. Ele vai fazer você esquecer as injustiças, agüentar tudo. Vai

ser perseguido... você defende êle... porque é suas riqueza. Por isso não paramos em nenhuma fazenda. Êles queriam matar o meu filho... e eu precisava fugir. Vivi debandada pelas estrada. Cada vez que mudava, era como se morresse um filho (ANDRADE, 1986: 269).

Ao ouvir Dolor, em êxtase, todos os agregados reconhecem-na como a mãe de Jesus e evocam as demais figuras bíblicas, de ambos os testamentos, novo e velho, assumindo seus nomes. Agora, “transfigurados, quase infantis” abraçam-se e beijam-se. Enquanto acontecimento primordial dos Apocalipses cristãos tradicionais, naquele meio sócio-cultural, a parusia⁴⁵ passa realmente a representar uma transferência da realidade material para o elemento místico e isso ocorre com tal força que é tomada, por aqueles meeiros, como uma realidade que efetivamente concretizar-se-ia naquela Semana Santa. Eles criam que o Cristo (Joaquim) viera morar entre eles para que fossem todos, em corpo e alma, arrebatados do mundo dos vivos para, como santos, glorificarem-se na morada de Deus. Seria este o quinhão que receberiam por uma vida honesta e de sofrimento; uma compensação, de fato, para os seus inúmeros infortúnios. A respeito desse episódio, Martins (1983) elabora uma importante análise:

O juízo final e o arrebatamento constituíram-se no coroamento místico e simbólico do processo que começara com a expulsão da terra, com o empobrecimento representado pelo pagamento da renda em trabalho e da renda em espécie. O sentido desses primeiros fatos desvenda-se inteiramente pelo sentido dos últimos, transfigurados na batalha de Deus e do Diabo, do visível e do invisível. Mas é um desvendamento em que o camponês se descobre como inimigo de si mesmo, como inimigo do seu próprio corpo transformado em alojamento de Satanás. Descobre-se possuído e não mais possessor (MARTINS, 1983: 71).

É, portanto, na perspectiva de desvendar esse sentimento do trabalhador não mais possessor, mas possuído – porque ao ser amputado dos benefícios do capital, vê-se à mercê do grande proprietário – que a personagem Dolor insurge enquanto uma incorporação intertextual da mãe bíblica, figurando um elemento estrutural sobre o qual recai a “marcação formal da

⁴⁵ Veja-se sobre esse assunto: CERFAUX, Lucien. *O Cristão na teologia de Paulo*. Trad. José Raimundo Vidigal. São Paulo: Ed. Teológica, 2003.

historicidade” (HUTCHEON, 1991: 165). Dessa maneira, recuperando o *topoi* da mãe abnegada e sofrida, Dolor – tendo carpido roça “com filho pendurado nos peito” porque se constituía esta a única forma de assegurar-lhes a alimentação – velara oito dentre os nove filhos, deitando, dos seus olhos e do seu corpo, sobre a terra em que trabalhava “mais água (...) que as nuvens do céu” (ANDRADE, 1986, p. 275). Atente-se para a importância desse lirismo elegíaco que emana da fala de Dolor, pois nele encontra-se o principal substrato da obra, sob o qual reside uma linguagem crítica que contesta em cada uma das palavras “qualquer conceito realista ingênuo de representação” (HUTCHEON, 1991: 165). Nessa perspectiva, note-se o que diz Dolor a Ana quando esta acusa ser Joaquim aquele que, dentre os meeiros, traz o demônio no corpo:

DOLOR: (...) Você é mulher como eu. Nós serve só p’ra botar filho no mundo, como manda o livro... p’ra êsse mundo agoniar e matar. Você quer ir p’ra outra fazenda p’ra quê? P’ra quê, Ana? P’ra seus filho andar pelas estrada feito cachorro sem dono, pisando um chão que nenhum sofrimento, nenhum trabalho dá posse... servindo só p’ra sarnear cruz nas terra dos outro? Meu filho pode ser demônio, mas não por pecado nosso. Por pecado do mundo! O pior demônio é essa ruindade que fizeram da vida da gente. Joaquim pensa que é Cristo, pois que morra assim. Essa alegria ninguém mais pode tirar dêle! (ANDRADE, 1986: 276).

Do desabafo vigoroso contido nessas suas palavras emerge a relação entre o surto messiânico do Catulé e a tormentosa condição de expropriados desses trabalhadores. Trata-se da presença de um doloroso passado no conjunto artístico, “mas de um passado, que só pode ser conhecido a partir de seus textos, de seus vestígios – sejam literários ou históricos” (HUTCHEON, 1991: 163-164). Assim, esse abuso histórico contra o homem do campo recupera inúmeros outros abusos marcantes da história brasileira. Ao tomar-se, por exemplo, o conto *E a tribo marchou para o deserto* (1898), de Afonso Arinos – que relata o destino de um pequeno grupo de sobreviventes do massacre de Canudos – lá se encontra: “assemelhava-se a caravana a um bando de desertores de túmulos. Magros, andrajosos, escaveirados, famintos, flagelados por chagas de ferimentos não curados”. Pode-se dizer, então, que, na fala de Dolor, não é só a

expropriação dos meeiros do Catulé que está sendo relatada; ao contrário, seu relato conduz a uma história que se perde no tempo, remontando à forma como se dera a nossa colonização.

Jorge Andrade consegue, pois, transpor com mestria para os planos estéticos o dramático problema histórico do campesinato brasileiro, fazendo de *Vereda da Salvação* uma obra cuja proposta de originalidade se funda, não nos parâmetros das informações transpostas textualmente, uma vez que está lidando constantemente com a “infiltração textual de práticas discursivas anteriores” (HUTCHEON, 1991, p. 166), mas num projeto em que a estruturação estética surge como composto essencial ao sentido que se constrói com base na intertextualidade como condição inevitável da textualidade. Essa relação estabelecida entre a literatura e o discurso histórico não representa, entretanto, somente a busca de reavivar o esquecimento histórico; mais do que isso, é a representação de um questionamento da “autoridade de qualquer ato de escrita por meio da localização dos discursos da história e da ficção dentro de uma rede intertextual em contínua expansão” (HUTCHEON, 1991, p. 169).

TERCEIRO ATO: A INSTÂNCIA DO OLHAR EM *TERRA PARA ROSE*

Quando eu morrer, que me enterrem na beira do Chapadão Contente com minha terra Cansado de tanta guerra Crescido de coração (<i>Apud.</i> Guimarães Rosa)	Vamos ver a campina quando flora A piracema, rios contravim Binho, Bel, Bia, Quim Vamos embora Quando eu morrer Cansado de guerra
---	--

Zanza daqui
Zanza pra acolá
Fim de feira, periferia afora
A cidade não mora mais em mim
Francisco, Serafim
Vamos embora

Ver o capim
Ver o baobá

Morro de bem
Com a minha terra
Cana, caqui
Inhame, abóbora
Onde só vento se semeava outrora
Amplidão, nação, sertão sem fim
Oh, Manuel, Migüilim

Vamos embora
(Chico Buarque, *Assentamento*)

CENA I: “VIAGEM INICIATÓRIA” EM BUSCA DA TERRA EM QUE “MANA LEITE E MEL”⁴⁶

Sugere André Bazin que, se morte não é mais do que uma fiel testemunha da “vitória do tempo”, o surgimento da fotografia propõe um profundo elo com o anseio – que moveu, por exemplo, a feitura da primeira estátua egípcia⁴⁷ – de “vencer o tempo pela perenidade da forma”. Embora não se tenha mais a ilusão psíquica de preservar a “identidade ontológica figurada nas estatuetas de terracota”⁴⁸, na fotografia, a representação mimética do esboço carnal faz recordar, salvando o homem “de uma segunda morte espiritual” (BAZIN, 1983: 122). Essa suposta perenidade temporal se figura de modo mais intenso no cinema, visto que nele a mobilidade da vida representada sugere uma substituição do “mundo exterior pelo seu duplo”. Assim, como parte integrante de um processo de evolução do realismo plástico que, principiando no Renascimento, teve o seu apogeu na pintura barroca, o cinema traz em si uma “busca de expressão dramática do instante, espécie de quarta dimensão psíquica capaz de sugerir a vida na imobilidade torturada da arte barroca” (BAZIN, 1983: 123).

⁴⁶ A expressão “Viagem iniciatória”, como já está assinalado no texto, é utilizada por Chevalier em *Dicionário de símbolos literários* (2001). O fragmento bíblico “mana leite e mel” está em: EXODO, 3: 8.

⁴⁷ Essa estátua, segundo Bazin, teria sido “a múmia de um homem curtido e petrificado em natrão” (BAZIN, 1983: 121).

⁴⁸ As estatuetas de terracota eram “múmias de reposição” colocadas perto dos sarcófagos, juntamente com o trigo destinado à alimentação dos mortos, como substitutas dos corpos caso estes viessem a ser destruídos.

Nessa perspectiva, em *Terra para Rose*, como o título já exprime, a personagem Rose, que morre numa manifestação de agricultores em 31 de março de 1987, torna-se uma figura emblemática. Se toda imagem é uma presença de uma ausência, nas imagens cinematográficas a contemplação mimética de uma *persona*, que figura sua conduta de disposição de lutar pela posse da terra e o conjunto de suas ações efetivadas na realização desse propósito, para além da lembrança material, representam uma transferência simbólica do conjunto de valores, crenças e atitudes que em vida a acompanharam, satisfazendo suas necessidades de sentido e de identificação. A morte de Rose faz dela um dos mártires da luta pela terra e esse elemento é incorporado pelo olhar que direciona a construção da fábula de modo que, na figuração da trajetória dos trabalhadores rurais sem-terra do Rio Grande do Sul, Rose se torna uma espécie de entidade psicológica e moral que representa os anseios e os conflitos dessas personagens da história. Assim, ao concebê-la como um elemento estrutural que organiza o desenrolar da narrativa, a diretora Tetê Moraes a encarrega de provocar no espectador um efeito de comoção e de indignação diante das circunstâncias que envolveram a sua morte, como também de, simbolicamente, evocar as lembranças de muitos outros que morreram na luta pelo direito à terra.

Dessa maneira, no filme, o olhar *para dentro*⁴⁹ da personagem, repleto da subjetividade da documentarista, conjuga-se ao olhar *para fora*, ou seja, para a objetividade dos fatos históricos,

⁴⁹ Eduardo Escorel, em *Adivinhadores de água* (2005), para descrever o processo de criação ficcional e documental, parte de declarações feitas pelo cineasta Leon Hirszman, em 1983. Ao criar o filme ficcional *Pedreira de São Diogo* (1962), Leon diz que os ícones retirados da realidade, expressos no filme, representam imagens que já estavam “nele, na sua ‘cabeça’, no seu ‘coração’, no seu ‘jeito de sentir’” (ESCOREL, 2005: 95). Assim, classifica o filme ficcional como um resultado de um *olhar para dentro*, visto que é uma expressão discursiva imbricada à imaginação. Em relação ao documentário *Maioria Absoluta* (1964), Leon afirma que “‘deixou a realidade vir’. Ele ‘não tinha nenhuma [...] atitude previamente concebida do ponto de vista da estética. É um cinema [...] feito para dar voz a outros’. Sendo assim, o documentário resultaria de uma disposição de olhar *para fora*, de registrar o que é observado” (ESCOREL, 2005: 96). No entanto, apesar de não se poder negar a diferença na perspectiva que acompanha a criação dos dois gêneros, esse dualismo não impõe uma total separação entre documentário e ficção. Observe-se, por exemplo, que no documentário *Imagens do Inconsciente* (1983-86), de Leon Hirszman e Nise da Silveira, o próprio Leon demonstra agora perceber que não há barreiras intransponíveis a separar o mundo externo do mundo interno. Nesse filme, “o olhar *para fora* do documentarista capta o olhar *para dentro* dos personagens e procura recriar, em procedimento paralelo ao da ficção, a história da vida de três artistas psicóticos que misturam em suas obras sonho e realidade” (ESCOREL, 2005: 103).

fazendo com que a história dessa trabalhadora rural e do seu filho Marco Tiaraju ganhem visibilidade e perdurem no tempo como marca da dissonância no que se refere à distribuição de terras no Brasil. Além disso, suas histórias configuram-se no écran como forma de resgate e de compensação pelo apagamento de sua memória na indústria cultural, na justiça brasileira e na população *tout court*.

Como elemento móvel que irá guiar o olhar da diretora no decorrer do filme, a personagem Rose – cujas palavras e ações representam um reflexo do lugar sócio-histórico que ocupa – oferece uma motivação ao leitor que atenua a resistência ao juízo de valor lançado sobre o tema. O olhar que perscruta as ações da personagem procura, então, do enquadramento à montagem, explorar o seu objeto no que é essencial em sua dimensão. “Atraído pelo imã da intersubjetividade” (BOSI, 1988: 78), o olhar aqui se propõe a condensar e a projetar os movimentos da alma da personagem, não apenas buscando conhecê-la, mas penetrá-la, capturando, assim, seus estados de ânimo em laços de identificação ideológica.

Apreender o movimento é tornar-se movimento, seguir uma trajetória, captar uma direção é ter a possibilidade de escolher uma, determinar um sentido é dar-se um sentido. Daí, então, o olho-sujeito constitutivo, mas implícito, da perspectiva artificial, na verdade, é apenas o representante de uma transcendência que, ao se esforçar para reencontrar a ordem regrada desta transcendência, acha-se absorvido, “elevado” a uma função mais ampla, à medida do movimento que é capaz de operar. E se o olho que se desloca não está mais entravado em um corpo pelas leis da matéria, pela dimensão temporal, se já não existem limites assinaláveis para seu deslocamento – condições preenchidas pelas possibilidades da tomada de cena e da película – o mundo não se constituirá somente através dele, mas para ele. Os movimentos da câmera proporcionam as condições, as mais favoráveis, para a manifestação de um sujeito transcendental. Há, ao mesmo tempo, fantasmaticização de uma realidade objetiva: imagens, sons, cores; mas de uma realidade objetiva que, reduzindo os seus poderes de coação, parece igualmente aumentar as possibilidades ou a potência do sujeito. Como se diz da consciência – e, de resto, não se trata de nada diferente –, a imagem será sempre imagem *de* alguma coisa, ela responderá a uma visada intencional. “A palavra intencionalidade não significa mais que essa particularidade que a consciência tem de ser consciência de algo, de trazer, em sua qualidade de *ego*, seu *cogitatum* em si mesma” (BAUDRY, 1983: 391).

É importante destacar, nessas afirmações, que a base central da representação está na posição que ocupa o “olho-sujeito”. São os procedimentos materiais (câmera, iluminação, som, montagem) e a instância do olhar (sua participação afetiva num emaranhado de identificações) que proporcionam os princípios da coerência e da ordem do universo fílmico. A carga ideológica que as imagens carregam nasce, pois, dessa relação em que o “sujeito ideal” – cultivado pelo homem ocidental – porta-se como uma consciência que, perante o mundo, separa-se dele, num movimento que lhe permita transcendê-lo e tomá-lo como objeto.

Em *Terra para Rose*, no movimento do olhar da diretora Tetê Moraes, subjaz o anseio que se encontra em meio ao imaginário de diferentes povos e, na perspectiva teológica hebraico-cristã, vem da crença nas palavras “vida, morte e ressurreição”: a salvação. É a busca da salvação por meio da posse da terra que gera toda a atmosfera espiritual do filme. Na imagem primeira aparece um *close-up* dos pés de homens, mulheres e crianças a caminhar em procissão; dentre eles, na linha frente, vai Rose com o seu filho Marcos nos braços.



Ilustração 9: Rose na caminhada a Porto Alegre.

O olhar insiste no registro dos pés, sustentáculos para o corpo e impulsioneiros da ação ao gerarem movimento. Vale recordar que eles mereceram, mais de uma vez, destaque nos quadros de João Candido Portinari. Lembre-se, por exemplo, dos pés descalços, rijos, enormes do quadro *Café* (1935). Sobre essa parte do corpo do trabalhador, Portinari escreve:

Impressionavam-me os pés dos trabalhadores das fazendas de café. Pés disformes. Pés que podem contar uma história. Confundiam-se com as pedras e os espinhos. Pés semelhantes aos mapas: com montes e vales, vincos como rios. Quantas vezes, nas festas e bailes, no terreiro, que era oitenta centímetros mais alto que o chão, os pés ficavam expostos e era divertimento de muitos apagar a brasa do cigarro nas brechas dos calcanhares sem que a pessoa sentisse. Pés sofridos com muitos e muitos quilômetros de marcha. Pés que só os santos têm. Sobre a terra, difícil era distingui-los. Os pés e a terra tinham a mesma moldagem variada. Raros tinham dez dedos, pelo menos dez unhas. Pés que inspiravam piedade e respeito. Agarrados ao solo, eram como os alicerces, muitas vezes suportavam apenas um corpo franzino e doente. Pés cheios de nós que expressavam alguma coisa de força, terríveis e pacientes (PORTINARI, 2001: 66).

Os pés foram também presenças constantes na perspectiva que acompanhou a interpretação do real de Vincent Van Gogh. No quadro *Par de Botas* (1887), a imagem dos sapatos de camponês desgastados da pintura, largados naquele espaço – que, pela tonalidade das cores e perspectiva empregadas pelo artista, parece sugerir o canto de um casebre – harmonizam-se a ele, proporcionando uma atmosfera de desolação. A essa imagem imediatamente associam-se outras que não aparecem na pintura, mas são inevitáveis a quem a observa: a da pessoa que usou as botas e a do trabalho que com elas executou. Assim, no desgaste das botas e na desolação que elas sugerem, sobressai o sentimento de um abandono que, sem prescrições espaciais ou temporais, apodera-se de muitos homens condenados à margem na engrenagem social.

Essas imagens estáticas das pinturas são as formas escolhidas pelos artistas para direcionar a atenção nos pés do trabalhador rural. Como se o par de botas desgastadas de Van Gogh (1887) fosse retomado, exatamente em sua ausência, nos pés derruídos dos escravos de Portinari (1935). Agora, mais uma vez, (re) apresentados pelo filme (1987), figuram a exploração

do trabalhador rural sem terra, para simbolizar, em forma de metonímia, a parte do corpo desse trabalhador que suporta carregar o peso do acre esforço despendido pela mão-de-obra rústica e desvalida necessária à demanda do construto das civilizações. A imagem se constrói de pés, botas e terra, numa espécie de simbiose entre eles. Terra e homem, de modo que a vida brota desse entrelaçar. Diante disso, o elo entre as pinturas e as imagens do filme figura-se como memória desses trabalhadores e de seus amanhos com a terra. Vista assim, a imagem dos pés desgastados pelo trabalho torna-se um *topos* literário, antes inimaginável na ficção de estilo elevado.



Ilustração 10: Registro dos pés e instrumentos de trabalho dos sem-terra.



Ilustração 11: Demonstração das armas que carregam consigo: os instrumentos de trabalho.

No cinema, esse instante em que ocorre a focalização de determinadas imagens representa um processo de filmagem em que se realiza, no geral, o encontro com o particular significativo, emblemático o suficiente para que com ele se possa construir o sentido do todo. Os “*close-ups*” são as imagens que expressam a sensibilidade poética do diretor. Mostram as faces das coisas e também as expressões que, nelas, são significantes porque são reflexos de expressões de nosso próprio sentimento subconsciente” (BALÁZS, 1983: 91). Assim, em *Terra para Rose*, nos pés descalços ou com surrados calçados encontra-se a expressão simbólica da sofrível travessia pela vida. Os pés, tal qual raízes, ligados à terra, fortalecem-se com a energia telúrica e, nos passos dos trabalhadores, perfaz-se a serenidade porque sua caminhada está envolta pela determinação de um objetivo, que se delineia com traçados da fé imbuída do espírito protetor de Quem acompanhou, em travessia no deserto, Moises e o seu povo. Os passos imiscuem-se ao eco de vozes uníssonas que clamam:

(...)
Sou, sou teu Senhor.
Sou povo novo retirante e lutador.
Deus dos peregrinos,
dos pequeninos, Jesus Cristo redentor.

No Egito antigamente,
no meio da escravidão,
Deus libertou seu povo.
Hoje ele passa de novo
gritando libertação.

Para a terra prometida
o povo de Deus marchou.
Moisés andava na frente.
Hoje Moisés é gente,
quando enfrenta o opressor.⁵⁰

(...)

Se a perspectiva é um elemento essencial na construção do sentido das imagens, também o são as características e perspectivas sonoras que devem ser tomadas como partículas

⁵⁰ Consulta feita em 27/11/06 no sítio: <http://sites.netsite.com.br/donizetti/cr3.htm>.

elementares na composição da *mise en scène*. Uma voz, ao manifestar-se, está “ancorada em um determinado corpo” (DOANE, 1983: 461), de modo que o conjunto de significações a ser extraído do som emitido constitui-se a partir do lugar ocupado por esse corpo físico, que se ancora num espaço. Vê-se, então, que a significação que provém da canção, nesse momento do filme, está imbricada à significação proposta pelas imagens. A câmera se posiciona num ponto que lhe permite compor uma espécie de palco para os olhos do espectador que observa as personagens – os trabalhadores rurais sem-terra – em travessia numa ponte.



Ilustração 12: Em travessia pela ponte.

Composta pela canção, pela água do rio, a ponte e os homens caminhando, a *mise en scène* remete ao “simbolismo da ponte, como aquilo que permite passar de *uma margem à outra*”, de uma condição à outra. Ela está no início do filme, representando o início “da passagem, e o caráter freqüentemente perigoso dessa passagem, que é o de toda *viagem* iniciatória” (CHEVALIER, 2001: 729). Tão perigoso quanto a perseguição do exército egípcio aos hebreus: “os filhos de Israel levantaram os olhos e eis que os egípcios vinham atrás deles. Tiveram grande

medo. E então os filhos de Israel clamaram a Iahweh” (ÊXODO, 14: 10-11). Em *Terra para Rose*, em procissão, por sobre as águas de um rio, os trabalhadores clamam a *Iahweh* pela libertação do cativeiro sócio-econômico no qual estão encarcerados. Essa recuperação alegórica do Êxodo – que acompanha o olho-sujeito nas seqüências fílmicas – nesse momento, alude ao milagre do mar, cujas águas, pela intervenção de *Iahweh*, dividiram-se e, formando “como um muro” à direita e à esquerda, permitiram que os filhos de Israel passassem em meio a elas.

Os egípcios que os perseguiram entraram atrás deles, todos os cavalos de Faraó, os seus carros e os cavaleiros, até ao meio do mar. Na vigília da manhã, Iahweh, da coluna de fogo e da nuvem, viu o acampamento dos egípcios, e lançou confusão no acampamento dos egípcios. Ele emperrou as rodas dos seus carros, e fê-los andar com dificuldade. Então, os egípcios disseram: “Fujamos da presença de Israel, porque Iahweh combate a favor deles contra os egípcios.” Iahweh disse a Moisés: “Estende a mão sobre o mar, para que as águas se voltem contra os egípcios, sobre os seus carros e sobre os seus cavaleiros.” Moisés estendeu a mão sobre o mar e este, ao romper da manhã, voltou para o seu leito. Os egípcios, ao fugir foram de encontro a ele. E Iahweh derribou os egípcios no meio do mar. As águas voltaram e cobriram os carros e cavaleiros de todo o exército de Faraó, que os haviam seguido no mar; e não escapou um só deles. (ÊXODO, 14: 23-29).

Se Iahweh, “aquele que é”⁵¹, o possuidor da essência que deu origem ao mundo físico, combate a favor do povo escravizado, que forças o podem derrotar? Na obviedade da resposta que nasce da “presença sensível da fé no coração da práxis”⁵², esse *mythos* bíblico será tomado pela Teologia da Libertação⁵³ – a despontar no interior da Igreja latino-americana em princípios

⁵¹ “Disse Deus a Moisés: ‘Eu sou aquele que é.’ Disse mais: ‘Assim dirás aos filhos de Israel: ‘EU SOU me enviou até vós.’ Disse Deus ainda a Moisés: ‘Assim dirás aos filhos de Israel: Iahweh, o Deus de vossos pais, o Deus de Abraão, o Deus de Isaac e o Deus de Jacó me enviou até vós. Este é o meu nome para sempre, e esta será a minha lembrança de geração em geração’” (ÊXODO, 3: 13-15).

⁵² Fragmento contido na resolução final do primeiro encontro continental do movimento *Cristãos para o socialismo*, realizado em Santiago do Chile em 1972. Parte desse texto está em: LÖWY, Michael. *Marxismo e teologia da libertação*. São Paulo: Cortez, 1991, p. 43.

⁵³ Segundo Michael Löwy, a consolidação da Teologia da Libertação está marcada pela obra *Teologia da Libertação – Perspectivas* (1971) de Gustavo Gutiérrez – “um jesuíta peruano, antigo aluno das universidades católicas de Louvain e de Lyon”. Nessa obra, Gutiérrez lança idéias que são um embate perturbador à doutrina da Igreja Católica. Desde as primeiras páginas, “ele insiste na necessidade de romper com o dualismo herdado do pensamento grego”. Para ele, não existem duas realidades, divididas entre uma história temporal e outra espiritual. As preocupações e os esforços humanos devem voltar-se para uma única história, “e é nessa história humana e temporal que deve-se realizar a redenção, o Reino de Deus” (LÖWY, 1991: 41).

dos anos sessenta –, como modelo para a busca da redenção, não do homem individual cuja alma será favorecida por comportamentos prototípicos, mas da coletividade e no solo sócio-histórico.

Observe-se que o livro do Êxodo, ao revelar a essência do nome de *Iahweh*, oferece significação e sentido às demais mensagens bíblicas. *Iahweh* é “eu sou”. Assim também Jesus se identificará frente aos sacerdotes, provocando furor. A história primordial contida em Êxodo, como uma “irrupção do sagrado” desenrola-se, pois, envolta por uma atmosfera em que “as façanhas” de “Entes Sobrenaturais” (ELIADE, 2000: 11) são partes intrínsecas do cotidiano de suas personagens. Moisés – que fora escolhido desde o seu nascimento, sobrevivendo a “poderosas forças externas”⁵⁴ – é a primeira personagem, no entrecho bíblico, por quem o Ser Supremo se deixa ver como sarça de fogo, nunca visível de veras, e a quem relata diretamente a essência de sua vivência, o seu credo, as suas leis para firmar a crença no Deus único do povo escolhido. Esse homem, “um espírito humano equilibrado e luminoso” (MIEN, 1999: 29), munido de poderes muitas vezes sobre-humanos que lhe concedia *Iahweh* na trajetória da libertação, investirá vigorosamente contra a resistência e dúvida dos hebreus em face das antigas crenças e superstições, mostrando-lhes que são os eleitos para tornarem-se um povo “santo”, destinado a amar e servir o Deus fiel e verdadeiro: Aquele que os libertara, aplacara sua fome com o pão caído do céu e sua sede com a água que fizera brotar de uma rocha. N’*O Decálogo*, os ensinamentos de Moisés tomam forma material. Consolida-se, então, com os escritos gravados nas lajes de pedra, a arca da aliança e a promessa de fidelidade de *Iahweh* “até a milésima geração” para com aqueles que o amam e guardam os Seus mandamentos (ÊXODO, 20: 6).

⁵⁴ Sigmund Freud, em *Moisés e o Monoteísmo* (1997), observa que, em 1909, Otto Rank publica, seguindo sua sugestão, o livro *Der Mythos von der Geburt des Helden*, no qual parte da notação de que, em contos e lendas poéticas, inúmeras “nações civilizadas” glorificaram “seus heróis, príncipes e reis legendários, fundadores de religiões, dinastias, impérios ou cidades” (FREUD, 1997: 12). Impressiona, nessa literatura, as semelhanças em relação à história do nascimento e vida dessas personagens, especialmente em face da separação espacial em que cada fábula surge e peculiaridades culturais de seus contextos. Tais semelhanças são marcadas, por exemplo, pela separação do herói de seus pais biológicos, visto que o seu nascimento é precedido por dificuldades. Não raro a vinda da criança ao mundo põe em perigo o seu pai. Assim, é comum a condenação desse bebê à morte ou ao abandono; “via de regra” a criança “é abandonada às águas num cesto” (FREUD, 1997: 12), sendo, posteriormente, salva.

“O varão Moisés”⁵⁵ é, portanto, o profeta que – como instrumento intermediário da aliança entre o Criador e o Seu povo – proclamou uma fé intensa nesse Criador e trouxe ao conhecimento de todos as Suas leis. São esses dois elementos: fé e princípios morais alicerçados num profundo “Temor de Deus” que formam a base da religião fundada por Moisés. E é na força que provém desse mito⁵⁶ que se fundamentam as palavras do hino religioso no filme, de modo que, como suporte e apoio das imagens, essa veemente voz coletiva envolve o espectador, colocando-o frente ao deslocamento do conjunto de valores existenciais da história bíblica para a história da luta pela terra dos trabalhadores rurais do Rio Grande do Sul. Mircea Eliade, em *Mito e Realidade* (2000), afirma:

“Viver” os mitos implica, pois, uma experiência verdadeiramente “religiosa”, pois ela se distingue da experiência ordinária da vida quotidiana. A “religiosidade” dessa experiência deve-se ao fato de que, ao reatualizar os eventos fabulosos, exaltantes, significativos, assiste-se novamente às obras criadoras dos Entes Sobrenaturais: deixa-se de existir no mundo de todos os dias e penetra-se num mundo transfigurado, auroral, impregnado da presença dos Entes sobrenaturais. Não se trata de uma comemoração dos eventos míticos mas de sua reiteração. O indivíduo evoca a presença dos personagens dos mitos e torna-se contemporâneo deles. Isso implica igualmente que ele deixa de viver no tempo cronológico, passando a viver no Tempo primordial, no Tempo em que o evento *teve lugar pela primeira vez* (ELIADE, 2000: 22).

Transparece, nessas proposições de Eliade, a força do sagrado, o poder metafísico que o autor atribui aos mitos. Cabe recordar que, ao estudar as “mitologias primitivas”, ele demonstra, seguindo as prescrições de inúmeros exemplos, que os mitos não devem ser analisados senão a partir de seu invólucro histórico-religioso. Reconhece-se a importância desse alerta de Eliade, bem como de que a manifestação do mito denota a certeza em sua veracidade, visto que remete a uma história “sagrada” que desvela “*realidades*” dum “tempo primordial” (ELIADE, 2000:

⁵⁵ Essa expressão é utilizada com frequência na Bíblia e também por Freud (1997).

⁵⁶ Observa Ginzburg: “continuidade de palavras não significa necessariamente continuidade de significados” (GINZBURG, 2001:42), de modo que a maior parte dos estudos realizados sobre o mito tende a partir da acepção de que inúmeras foram as definições e funções atribuídas a ele em sociedades arcaicas e tradicionais. Assim, privilegia-se, neste estudo, a perspectiva de: BARTHES, Roland. *Mitologias*. Trad. de Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Difel, 2003.

11-12). Entretanto, propõe-se uma reflexão a respeito da assertiva de que o indivíduo, ao se envolver pela sacralidade dos mitos, “deixa de viver no tempo cronológico, passando a viver no Tempo primordial, no Tempo em que o evento *teve lugar pela primeira vez*”. Esse transporte metafísico no tempo parece eliminar o peso da história da manifestação do mito. Ao se tomar os eventos que alegoricamente recuperam a fábula do Êxodo no filme em tela, poder-se-ia afirmar que os trabalhadores sem terra se ausentam espiritualmente da realidade histórica em que vivem para se deslocarem aos tempos da escravidão no Egito?

Carlo Ginzburg (2001), ao falar sobre as diferentes perspectivas que têm acompanhado o estudo do mito desde a Grécia antiga, observa que as reflexões sobre a linguagem repercutiram notavelmente na forma de se pensá-lo. Delas resulta a constatação de que o mito deve ser tomado em sua inserção dentro do quadro histórico-social em que surgem os enunciados. Partindo dessa percepção, o autor retoma análises elaboradas por Dante, aproximando os significados que vêm dos mitos daqueles que emanam da poesia. Para Dante “a poesia é *fiction* - palavra etimologicamente ligada a *figulus*, ‘oleiro’”. Tal qual o oleiro molda o barro, a poesia trabalha a linguagem, construindo “uma realidade que é verdadeira para todos os efeitos, mas não no sentido literal” (GINZBURG, 2001: 55). Assim, embora a manifestação do mito ligue o presente ao passado, ela não pode ser vista como uma recuperação literal daquela realidade em que os eventos míticos tiveram “lugar pela primeira vez”; ao contrário, esses eventos ganham voz na progressão da realidade histórica e a modelam.

Não existe, evidentemente, uma manifestação simultânea de todos os mitos: certos objetos permanecem cativos da linguagem mítica durante um certo tempo, depois desaparecem, outros substituem-no, sendo elevado ao mito. Existem objetos *fatalmente* sugestivos, como a Mulher para Baudelaire? Certamente que não: pode se conceber que haja mitos antiquíssimos, mas não eternos; pois é a História que transforma o real em discurso; é ela e só ela que comanda a vida e a morte da linguagem mítica. Longínqua ou não, a mitologia só pode ter um fundamento histórico, visto que o mito é uma fala escolhida pela

História: não poderia de modo algum surgir da “natureza” das coisas (BARTHES, 2003: 200).

Dessa maneira, note-se que, como voz enunciativa que advém da História, a evocação do mito de Moisés nas imagens documentais está inserida num processo discursivo no qual a (re)interpretação desse mito se liga, temporalmente e espacialmente, a situações materiais que a impulsionam. Parte constituinte da proposta da Teologia da Libertação, a crítica bíblica articula-se sintaticamente a análises marxistas. Essa perspectiva aponta para o sério reconhecimento do alheamento histórico da Igreja em face a uma exclusão que fere brutalmente os direitos humanos de milhares de pessoas em exílio na própria terra. Reitera-se, pois, que este é um discurso que pertence à ordem ditada por um momento da História em que as teorias marxistas entram em cena como apoio para trazer à superfície as raízes de uma visceral pobreza. Dessa maneira, a aplicação crítica de fábulas bíblicas é considerada essencial para apurar a fé e indicar as vias para a emancipação do homem. A partir dessa concepção, a gramática da enunciação filmica forma o seu quadro argumentativo, fazendo prevalecer a focalização ideológica que engendra a luta pela terra.

CENA II: EU FALO DELES PARA VOCÊ

Na seqüencialidade da intriga, a imagem da ponte e a canção religiosa se diluem, dando lugar, agora, a um grupo de mulheres – dentre elas Rose – e crianças que, com ramos verdes nas mãos, cantam o hino nacional; ramos verdes que remetem à chegada de Jesus em Jerusalém montado num burrinho. Essa cena recupera, assim, o momento em que chegara a salvação para o povo “da terra santa”. Ao voltar a atenção para essas personagens, mulheres e crianças – “essências emocionais” na trama social – a imagética marca o seu abandono na “terra adorada”,

“mãe gentil” dos filhos de seu solo. É sob o som instrumental do hino que, por instantes, alia-se à imagem da bandeira nacional, criando uma atmosfera dramática, que a voz-*over* da narradora Lucélia Santos assume a condução dos passos das personagens num recuar na história.

Uma carroça, utilizada como símbolo do mundo rural, é o ícone a assinalar as seis partes nas quais a narrativa se subdivide: a promessa, a pressão, a espera, o confronto, o sonho, a trégua. Assim, no tempo figurado na tela do cinema, essa trajetória de promessas, sonhos, esperanças, impedimentos e lutas, percorrida pelos trabalhadores rurais acampados na fazenda Annoni, revela ao espectador as fissuras de um passado em que estes, por vias de uma defesa ao desenvolvimento do capital, são considerado um impedimento e é desenraizado de seu espaço.

A história desse homem, que em *Terra para Rose* transparece nas expressões dos rostos das personagens, não é somente a história do homem que habita a região do Rio Grande do Sul, mas que está disperso pelas mais diversas regiões do solo brasileiro. Na literatura estão as marcas do quadro social resultante dessa incongruência; como pode ser visto no conto *Beira Rio* (1951), de Carlos Drummond Andrade, em que aparecem as conseqüências desagregadoras do espaço rural geradas pela ocupação da empresa capitalista:

A oeste ficavam os terrenos da companhia, onde tinham começado as obras para instalação da grande indústria. A leste improvisava-se uma cidade, residência de diretores, técnicos e operários, chamada capitão Borges, em honra do desbravador daquele sertão. No meio ficava o rio, que se atravessava de balsa.

Sete da manhã, e o trabalho principiando no campo. O apontador chegava ainda com escuro, porque não conseguia dormir na casinha de pau-a-pique onde ele, mulher e filhos viviam como que em depósito, à espera de vaga na vida proletária (DRUMMOND, 1951: 269).

Pode-se observar, nesse fragmento do conto de Drummond, que o fato da instalação da grande indústria – elemento transformador do espaço e das relações sócio-econômicas – é o ponto de partida para se chegar à figura humana (marido, mulher e filhos viviam na casinha de pau-a-pique, “como que em depósito, à espera de vaga na vida proletária”). De forma semelhante,

em *Terra para Rose*, o fato (a estrutura fundiária baseada no latifúndio) é o elemento que levará o espectador até a figura humana (homens, mulheres e crianças vivendo em barracas à espera de um pedaço de terra para plantar). Todavia, enquanto, em *Beira Rio*, a indústria transforma a relação do trabalhador rural com o capital, tornando inevitável que ele passe a vender a força de seu trabalho ao capitalista, no filme, os fatos figurados representam exatamente a recusa do homem do campo a esse vínculo operário com o capital. Isso porque a terra fora, desde sempre, o principal instrumento de produção do camponês, assegurando, ainda que com certa fragilidade, “o caráter independente do seu trabalho”⁵⁷ (MARTINS, 2002: 61). ”.



Ilustração 13: A organização da vida no acampamento.

É relevante observar que, no documentário em tela, a posição ocupada por quem olha as circunstâncias que envolvem as vidas das personagens sociais é *Eu falo deles para você*⁵⁸. Essa

⁵⁷ Destaca Martins (2002) que ainda que a terra não pertença a quem sobre ela trabalhe, e este a “alugue de um proprietário”, pagando-lhe uma renda, “durante o período de vigência do aluguel” (MARTINS, 2002: 60), a terra será utilizada como se pertencesse ao trabalhador.

⁵⁸ Ocupando o lugar do *eu* no discurso, o diretor do filme, automaticamente, separa-se daqueles de quem ele fala e também daqueles para quem ele fala. Essa posição pode ser assumida diretamente pela direção ou por um “narrador com voz de Deus” (NICHOLS, 2005: 40), a quem se pode ouvir em *voz-over*, mas não se pode ver.

posição, como assinala Nichols (2005), possui uma carga afetiva muito distinta de *Nós falamos sobre nós para eles*. Se essa última perspectiva, ao relatar acontecimentos, cria um senso de unidade entre o cineasta e aqueles de quem ele fala, a anterior implica num deslocamento para a singularidade da visão do documentarista – pessoa que possui, pois, um conhecimento especializado – o que conduz o filme a pertencer “a um discurso ou estrutura *institucional*”. Essa estratégia retórica, embora pareça “reduzir ou diminuir as pessoas que são tema do filme, (...) pode ser extremante convincente e eficaz” (NICHOLS, 2005: 42). É alicerçada nesse poder persuasivo que, em *Terra para Rose*, a voz⁵⁹ do documentário se constrói.

O documentário traz em si uma tensão que nasce das asserções genéricas que faz sobre a vida, ao mesmo tempo em que usa sons e imagens que carregam a marca inevitável da singularidade de suas origens históricas. Esses sons e imagens acabam funcionando como signos. Carregam significados, embora, de fato, esse significado não seja inerente a eles, mas, ao contrário, lhes tenha sido conferido por sua função dentro do texto como um todo. Podemos imaginar que a história ou a realidade fale a nós através de um filme, mas o que realmente ouvimos é a voz do texto, mesmo quando essa voz tenta se apagar (NICHOLS, 2005: 52-53).

Um momento digno de nota do sentido persuasivo produzido pela voz do texto no documentário em tela ocorre quando, numa das entrevistas feitas pela cineasta com Rose e com o fazendeiro Bolívar Annoni, as falas dos dois personagens sociais são apresentadas interpondo-se uma à outra. Com o intercalar das imagens e dos relatos consegue-se um efeito de contraste que marca o lugar de onde ambos falam, suas posições e anseios frente ao problema, tanto no que é dito quanto no que é silenciado diante de uma pergunta. O questionamento que abre essa passagem é feito ao fazendeiro: “como é que o senhor se sente, agora, com a desapropriação de sua fazenda Annoni?” O caráter impositivo presente na escolha lexical e na inflexão da voz parece trazer o propósito de constranger o fazendeiro. Constrangimento que, de fato, acontece e é

⁵⁹ Segundo Nichols, em *A voz do documentário* (2005), todo texto filmico possui uma voz que não representa somente o estilo retórico escolhido pelo cineasta, mas a maneira como a organização do material, nas estruturas estéticas, falam ao espectador, transmitindo um “ponto de vista social”.

ressaltado pela montagem, que põe em evidência o titubear de gestos e de uma fala da qual se consegue apenas distinguir as palavras: “é que eu não ouvi”.



Ilustração 14: Contraposição dos discursos de Rose e de Bolívar Annoni.

Essa dificuldade de Bolívar Annoni em se expressar, marcada, inclusive, pela repetição de palavras, aparece em todas as suas falas no decurso do filme. Dificuldade que pode ter ocorrido no momento da entrevista, mas que foi destacada pelos cortes de sua fala, sobre os quais, imediatamente, sobrepõe-se a entrevista feita com Rose. Uma estratégia que, seguramente, garante maior ênfase à fala da trabalhadora. Observe-se, portanto, que a tessitura estética esconde um processo de confecção que se orienta pela intencionalidade de trazer para a voz documental uma verossimilhança histórica. Os silêncios e falas sintéticas de Bolívar Annoni apontam para a falta de argumentos na tentativa de defender a sua causa e justificar a não entrega das terras improdutivas aos trabalhadores.

Desse modo, apenas “balbucios” desarticulados são ouvidos pelo espectador, revelando uma forte ideologia ruralista centrada na defesa do latifúndio, ainda que improdutivo. A pergunta ao fazendeiro é repetida por três vezes até aparecer essa fala de Bolívar: “um ato irregular, um ato político, me perdi nesse assunto”. A sua entrevista é fatiada no processo de montagem e, em outro momento do filme, aparecem ainda essas palavras: “uma apropriação irregular, investida e insuflada pela Igreja e por pessoas da esquerda do governo para desapropriar empresas rurais

altamente produtivas do país. É uma situação muito difícil para a classe que tá sendo, tão sendo... hoje eu tô com a cabeça!”.

O depoimento de Rose, por sua vez, é vigoroso, cheio de paixão pela causa dos sem terras, trazendo à tona feridas sócio-históricas, nódulos da exploração e da expropriação do homem do campo, visto que aviva na memória o processo histórico de modernização tecnológica e “racionalização do uso da terra”. Processo que “lançou fora da terra, e não raro na cidade, um exército de trabalhadores sem trabalho e sem perspectiva de vida porque sem condições de assimilação no mesmo ritmo pelo trabalho industrial” (MARTINS, 2004: 137).

Bom! A nossa situação era precária onde a gente morava. A gente morava de agregado. Tinha que dar a maior parte do que a gente colhia pro patrão. Chegava o fim da safra a gente não tinha nada. E depois começô, começaram a comprá trator, ceifa, essas coisa e disseram pra nós arrumá outro lugar; lá não tinha mais terra, né? Por que eles iam plantá. Aí a gente, né? Como já tava organizada há três ano atrais resolveu ocupá a fazenda Annoni. (...)

O seu marido o que achou de você ir assim?

Ah! Ele não queria né que eu fosse. Daí eu disse mais eu vô. Ele disse: bom, tu que sabe! Ele disse: se tu quisé i. Se tu acha que tu pode i. Acha não, eu posso e vô. Quando nós chegemo na encruzilhada natalina a polícia prendeu nós e eu tava naquele caminhão. Daí eles não deixaram i pra frente, tinha que volta pra trás. Eu pra trás eu não volto, eu disse. Daqui só se é pra eu i pra frente, porque pra trás eu não volto, eu disse. Eu vô ficá aqui. E eu quero i pra lá, eu disse. Meu marido tá lá e voceis me levem lá. Ele disse: não, mais se tu tá doente eu te levo pro hospital. Eu disse: eu não tô doente. Eu quero i no acampamento, eu disse. Aí, às três hora da tarde, eles liberaram nós. Daí, eu fui até o acampamento. Cheguei lá me apavorei com tuda aquelas polícia na rua. Eu entro aí, eu disse, de qualquer meu jeito, na minha idéia. Entrei e fui cantá lá com as mulher e fazê barreira com as duas criança na frente. Descemo pra dormi já era noite. E daí eu dormi no chão. Nem coberta nós não tinha porque aquela noite eu nem quis pegá. Eu disse, eu não vô levá nada, eu disse, eu vô só com meus filho e com as mão abanando, eu disse. E eu fui com muita coragem e fé em Deus. Eu grávida nos últimos dia pra te o nenê. Acampemo dia 29, quando foi dia 01 de novembro, eu ganhei ele e correu tudo bem.

Como é perceptível nas falas das personagens, o retrato que delas *Terra para Rose* oferece, em suas representações visuais e auditivas, confronta a imagem de um fazendeiro risível, em sua casa confortável, numa total ausência de palavras, pois não há palavras que legitimem suas razões, com a da trabalhadora corajosa, atrevida em suas declarações, porque possui uma

causa justa a defender. As ações da heroína, descritas em seu relato, formam o perfil de uma personalidade cuja energia impressiona. Possuidora de uma força sobre-humana, com o filho nos braços, ela se colocará à frente de todas as manifestações dos agricultores salientadas no filme. Sobre o efeito causado pela montagem, na representação das personagens, Hernandez Macedo (1995), estudioso da área de antropologia, diz:

Na edição, vale também destacar uma certa tendenciosidade em prol dos trabalhadores rurais. As falas das autoridades, principalmente do proprietário da Fazenda Annoni, em geral são cortadas bruscamente, impedindo, muitas vezes que o raciocínio se complete, o que não ocorre com os trabalhadores. Se a diretora optou por dar voz às autoridades e aos proprietários de terra, deveria tê-lo feito de fato, mesmo porque seus próprios discursos já bastam para ridicularizá-los – especialmente em relação ao abominável proprietário da fazenda –, ainda que essa não fosse a intenção. Provavelmente deixar esse proprietário falar ou gaguejar por mais tempo o tornaria ainda mais abominável, sem necessidade de truques de edição nesse sentido. A meu ver, estes sugerem uma parcialidade *a priori* na reflexão sobre o tema (MACEDO, 1995: 114).

Tome-se o texto filmico e os seus pressupostos e ver-se-á que em nenhum instante busca-se ocultar a parcialidade *a priori* de que fala Macedo. Todo objeto sob a focalização de um olhar está obviamente condicionado a um ponto de vista. Como assinala Fiorin, “a enunciação define-se como a instância de um *eu-aqui-agora*” (FIORIN, 2006: 56). Em outras palavras, tem-se um agente discursivo, confiante em seu saber, que fala de um espaço-temporal específico. No caso em tela, o período pós-ditatorial do Brasil de 1985 é um momento histórico em que eclodem movimentos sociais sob a influência decisiva da Teologia da Libertação e demais adeptos pastorais; momento ainda em que o MST ganha identidade e força política.

Ora, se, como foi afirmado em capítulo anterior, os signos lingüísticos habitam na consciência, impregnando-a de conteúdo ideológico-social, não se pode incriminar o olho-sujeito por envolver-se pelo *pathos* que anima os movimentos sociais pós-repressão ditatorial ao buscar avaliar criticamente as circunstâncias sócio-históricas em discussão. A cineasta ocupa, pois, uma posição de embate contra aqueles que, detendo a cultura elitista – no afã de mascarar os

confrontos de valores que coexistem nos signos ideológicos – tentam conferir a eles um caráter imutável.



Ilustração 15: Imagem final do filme: Rose com o filho Marco Tiaraju.

Vê-se, assim, que a obra *Terra para Rose*, enquanto signo ideológico, é delimitada pelo horizonte social de sua época. Trata-se de um projeto estético em forte confluência com um projeto político. Portanto, para explicar a sua unidade, deve-se observar que o *télos* artístico se faz pela convergência da forma e do conteúdo a um ponto axial; àquele que permite dar asas à aspiração de, no contexto social, gerar a possibilidade de uma cultura em comum, cujos significados sejam elaborados e os valores construídos pela prática de todos. Nega-se, desse modo, a cultura exclusivista na qual o que tem valor cultural é produzido por poucos e vivido passivamente pela maioria. Segundo Cevasco (2003), esta visão de cultura é inseparável da visão de uma mudança social radical que exige uma ética de responsabilidade comum a propiciar uma

participação democrática de todos em todos os níveis da vida social e um mesmo acesso às formas e meios de criação cultural.

Observe-se que ao sustentar incisivamente, pela montagem, o seu ponto de vista, a cineasta reitera o seu saber sobre o assunto abordado (um saber que confere credibilidade à voz da cultura da minoria) e recusa-se a aceitar o saber do proprietário da fazenda. Essa escolha direciona o olhar do leitor/espectador na visão que terá do fazendeiro. É a representação que entra em cena e esta, como foi assinalado no primeiro capítulo, traz em si uma reflexão sobre a ética documental. Isso porque uma das questões mais importantes que vêm da matéria social com a qual se está trabalhando é: como “representar os outros ou falar deles, sem reduzi-los a estereótipos, joguetes ou vítimas?” (NICHOLS, 2005: 178). Note-se que, para falar da personagem Bolivar Annoni, a via escolhida leva à tipificação. Não há nenhuma progressão na visão dele oferecida; tinge-o uma única pintura: a do estereótipo do rico, alienado e abominável latifundiário. Entretanto, a representação do outro, além de abranger questões éticas, revela outras que são políticas e ideológicas.

Destarte, o processo de construção das seqüências fílmicas de *Terra para Rose* denota uma base ideológica próxima daquela que moveu o projeto estético de Dziga Vertov na década de vinte na União Soviética. As discussões desse cineasta giram em torno da criação de métodos que façam do cinema um instrumento na educação do “homem novo”, capaz de sustentar as premissas de uma sociedade socialista. E é a partir de um método dialético entre factuality e montagem que ele busca concretizar esse projeto político-pedagógico. Para Vertov, é na tensão gerada pela contradição existente entre factuality e montagem, que se torna possível “a criação de uma nova estrutura visual capaz de interpretar relações visíveis e invisíveis – como, por exemplo, as relações de classe” (DA-RIN, 2004: 117). No texto *Resolução do conselho dos três*,

publicado em 1923, Vertov defende a montagem filmica como um dispositivo a elucidar o que estaria condenado à obscuridade devido à miopia do olho humano.

Assim, como ponto de partida, defenderemos a utilização da câmera como cine-olho, muito mais aperfeiçoada do que o olho humano, para explorar o caos dos fenômenos visuais que preenchem o espaço.

O cine-olho vive e se move no tempo e no espaço, ao mesmo tempo em que colhe e fixa impressões de modo totalmente diverso daquele do olho humano. A posição de nosso corpo durante a observação, a quantidade de aspectos que percebemos neste ou naquele fenômeno visual nada têm de coercitivo para a câmera, que percebe mais e melhor na medida em que é aperfeiçoada. (...)

No limiar das fraquezas do olho humano, nós professamos o cine-olho, que revela no caos do movimento a resultante do movimento límpido; nós professamos o cine-olho e sua mensuração do tempo e do espaço, o cine-olho que se eleva como força e possibilidade, até a afirmação de si próprio.

Eu posso forçar o espectador a ver esse ou aquele fenômeno visual do modo como me é mais vantajoso mostrá-lo (VERTOV, 1983: 254).

Firmada sob essa perspectiva, a percepção cinematográfica, ao reorganizar o tempo e o espaço num processo de absorção e interpretação dos fatos empíricos, cumpre, portanto, o objetivo de oferecer uma nova leitura do mundo. Uma leitura que, envolvendo todas as etapas da criação cinematográfica, seria capaz de escancarar a “verdade” encoberta pelas camadas do discurso hegemônico⁶⁰. Assim, a força dessa cinematografia se encontra no argumento. Em *Terra para Rose*, essa força persuasiva é construída através do Método Expositivo⁶¹, de modo que a proposta submersa na montagem não está vinculada a uma valorização de procedimentos formais, mas se coloca, no texto fílmico, como um recurso retórico que marca a manutenção e a progressão argumentativas.

O Modo Expositivo de representação documental, como mostra Nichols, traz para a primeira plana a onisciência narrativa que se sobrepõe às imagens, sendo capaz de revelar o que nelas não pode ser visto de forma nítida nelas. É o princípio da objetividade o eixo sobre o qual

⁶⁰ Ismail Xavier (2005), utilizando-se dos escritos de Pudovkin posteriores a 1926, estabelece a diferença, no cinema, entre naturalismo e realismo: “o primeiro seria a procura da representação fiel do fato imediato em todos os seus detalhes – a imagem desejando ‘parecer verdadeira’ – e o segundo seria a procura de uma fidelidade ao que não é dado visível de imediato, ou seja, à própria lógica da situação representada em suas relações não visíveis com o processo mais global a que pertence” (XAVIER, 2005: 55).

⁶¹ Nichols observa que são seis os principais modos na construção de documentários: modo poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performático.

se sustentam as informações transmitidas e são elas os elementos fundamentais da exposição. Os filmes elaborados a partir do Modo Reflexivo – e um dos exemplos que se pode tomar, no cinema brasileiro, é *Cabra Marcado para Morrer* (1984) – buscam desafiar e subverter as categorias organizadoras do conhecimento que o espectador tem do mundo, desmistificando, além das questões sócio-históricas, aquelas relacionadas à representação, ao passo que os filmes feitos segundo o Modo Expositivo apresentam um julgamento (que se quer preciso) sobre as ações históricas, propondo-se a anular qualquer disputa no campo discursivo. Todo meio estilístico utilizado servirá, então, para reforçar essa postura adotada na situação comunicativa.

No documentário em discussão, a voz enfática da narradora Lucélia Santos e a referência enunciativa ou imagética de Rose são os elementos essenciais tanto da unidade quanto da persuasão narrativa. Desse modo, na continuação da trama, a voz-over, ao conduzir o espectador a conhecer o cotidiano do acampamento na Annoni, no qual vivem quase oito mil pessoas, informa que a história dessa luta é também a história de Rose e do seu filho; uma funde-se à outra. Essa informação é reiterada em todo o processo cinematográfico, resgatando o conteúdo que, recusado pelo arquivo sócio-histórico, passara sorrateiramente pelas mídias. Enquanto a discursividade dos *media* explora à farta aberrações assassinas – como bem mostra o programa *Linha Direta* da Rede Globo – a presença de Rose na tela incomoda.

No filme, para marcar a sua presença dentro de um quadro verista, ocorre uma “hipertrofia da redundância”⁶². Se essa imagem perturba, deve perturbar e fá-lo porque é uma insígnia da opressão e da violência provocada pelo abismo que a insana distribuição de rendas no Brasil gera entre as classes sociais. Também perturbam o acampamento, a situação precária em que nele vivem os trabalhadores rurais, os seus lastros culturais, enfim todos os elementos que se

⁶² A “hipertrofia da redundância”, segundo Philippe Hamon (1984), é um processo característico da forma estética realista utilizado na produção do texto para acentuar a proximidade da comunicação verbal com a realidade.

encerram na luta pela terra. Segundo a narração, para criar condições de manter uma débil sobrevivência, “a vida começa cedo na terra ocupada para as mil e quinhentas famílias”. (...) “A vida também começa cedo para Luci, seu irmão Zé e sua cunhada Serli” que, com o objetivo de pressionar as ações parlamentares, junto a outras quarenta e nove famílias, acampam no estacionamento do Incra em Porto Alegre. Na fábula, essa decisão é posta como uma atitude limite daqueles que, como tantos outros agricultores sem terras, não desejam migrar para a cidade. Até mesmo porque sabem que, para muitos camponeses, essa já representara a linha final de uma odisséia, cujas peripécias estão ladeadas pela violência e miséria.



Ilustração 16: Acampamento e os trabalhadores deitados na praça em Porto Alegre.

Na representação desse quadro social – delimitado pelos recalques da história oficial desse país recém-saído da ditadura militar – o recorte desse assunto polêmico canaliza para um realismo de denúncia que reconhece a relevância da organização de movimentos populares como forma de luta contra a opressão sócio-econômica. Todavia, para a sua devida compreensão, o olhar para a questão agrária não deve se fixar no Brasil contemporâneo; ao contrário, é inócuo discuti-la sem que esteja situada “como incontornável questão residual da solução que, no passado, a sociedade brasileira deu à questão do escravismo” (MARTINS, 2004: 12).

CENA III: NA TELA, AS IMPRESSÕES DO TEMPO

Em *Dialética da Colonização* (1992), Alfredo Bosi, por meio da crítica literária, discute o confronto ideológico que se instaura entre as oligarquias conservadoras que desejavam a permanência do escravismo e um grupo progressista que pretendia implantar no Brasil as idéias que predominavam na Europa. Na metade do segundo reinado, esse movimento de idéias progressistas, denominado por Joaquim Nabuco de “novo liberalismo”, refuta a organização social do país e passa a defender a indústria e o trabalho livre. Idéias que se chocam com uma realidade em que predominava a escravidão. Em meio a esse clima de embate político, na literatura, o Brasil aparece com a sua mais crua “fisionomia”. A natureza edênica, que fora morada do bom selvagem, torna-se um cenário maculado pelo grito de aflição do negro: “Deus! ó Deus onde estás que não respondes!” (ALVES, 1977: 201) Esse Deus está distante do Deus de bondade cristão, assemelhando-se à divindade da mitologia, pois se comporta como o Zeus vingador que condena Prometeu ao sofrimento: “Qual Prometheu tu me amarraste um dia/ Do deserto na rubra penedia” (ALVES, 1977: 201).

Pós Lei Áurea, o negro segue simbolicamente amarrado ao tronco. Segundo Bosi, o texto *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* (1909) é uma metáfora da condição do intelectual mestiço que se percebe ao mesmo tempo livre e confinado. O Treze de Maio não representou a libertação do escravo, mas a sua expulsão do Brasil moderno, europeizado. O negro não é literalmente exilado, mas passa a sofrer o estigma da cor da sua pele numa sociedade que não lhe oferece oportunidades. Assim, homens negros e mestiços vêm-se libertos, porém de uma liberdade cerceada pelo isolamento que lhes condena às periféricas margens do capital. É, pois, no entremeio desses dois temas, relacionados entre si – o trabalho escravo e a reforma agrária –, que se

balizam o ritmo de nossa história social e limitam nossos horizontes históricos. Limitam a possibilidade de sairmos dos impasses que nos tolhem e aprisionam nessa estranha modernidade em que o atraso e os problemas do passado se

tornam o seu tempero folclórico. Nossa melhor literatura está profundamente marcada por essas persistências. Elas funcionam como um referencial de compreensão da invisibilidade do que somos, de nossa alma perdida no fundo do tempo de uma história sempre inconclusa, sempre por se fazer. Mais uma história da espera do que da esperança (MARTINS, 2004: 12).

Uma alma que se perde no obnubilar de uma história que se pressupõe urbana e negligencia em sua memória importantes acontecimentos ocorridos em localidades rurais, como foram negligenciadas as guerras camponesas do Contestado e de Canudos⁶³, marcos de uma incongruência que persiste no tempo, marcos de uma história lenta. No acampamento da fazenda Annoni, passam-se os meses e em faces cansadas constrói-se a indignação de uma infundável espera. No vagar de um olhar que ora se volta àquele ponto vazio da existência que só o sonho pode preencher e ora busca no vagar de outros olhares um sustentáculo que torne mais suportável a espera, desenha-se uma expectativa que se relaciona ao que é vivido na experiência aflitiva do acampamento, mas também a uma mais longínqua história do campesinato brasileiro.

Na seleção de imagens figuradas em *Terra para Rose*, é o tempo que dilacera as pupilas do espectador, recriando um espaço-temporal que, ao trazer à tona a questão agrária do Brasil de 1985, reconfigura um tempo que, perdido, persiste no imaginário das pessoas. Qual seria, então, a essência com que trabalha o diretor? Nas palavras de Tarkovski (1990) tal essência reside em “esculpir o tempo”. Trazer para a tela cinematográfica um cronotopo⁶⁴ que se faz movido pela realidade colhida em imagens. Não são, todavia, imagens que estão assinaladas pela linearidade temporal, controladora de rotinas; ao contrário, representam marcas de um tempo que paira constante sobre as consciências, fazendo dos homens criaturas que no espelho dos espíritos

⁶³ Observa Martins (1983) que os acontecimentos que movimentam os trabalhadores dos centros urbanos, ainda que menos relevantes, adquirem maior importância do que dramáticos fatos que se passam em localidades rurais. A guerra do Contestado – uma guerra camponesa ocorrida nas regiões do Paraná e Santa Catarina – envolveu vinte mil rebeldes, metade dos efetivos do exército brasileiro de 1914 e também uma tropa de aproximadamente mil combatentes irregulares. Ainda mais funesta fora a guerra de Canudos, com cinco mil mortos dentre os camponeses que dela participaram.

⁶⁴ Esse termo utilizado por Bakhtin, em *Questões de literatura e de estética* (1988) é empregado nas ciências matemáticas e foi incorporado pela teoria literária como expressão que indica a indissolubilidade do espaço e do tempo.

trazem uma fábula a contar que não se encerra no tempo presente ou em um breve passado, mas os lança a uma identificação imemorial.

Essa identificação é, pois, responsável pela força que ganha, na intriga, a proposta de salvação cristã, tanto presente no trecho bíblico de Moisés quanto na história de Jesus Cristo. Sem esse elemento partícipe do imaginário das personagens em tela a ação da CPT (Comissão Pastoral da Terra) se debilitaria. Portanto, entender a relação entre essas duas fábulas possibilita compreender a especificidade dos fenômenos que se manifestam na representação documental. Vê-se que ambas as histórias bíblicas estão alicerçadas no nascimento de uma criança que viera ao mundo para trazer a libertação. Nas primeiras páginas do Êxodo, encontra-se a genealogia de Moisés e o relato do seu nascimento. Em relação à história de Jesus Cristo, embora não haja referências ao seu nascimento nos evangelhos de Marcos e João, estas se encontram em Mateus e Lucas. O menino nascera na cidade de Belém, retomando a profecia feita por Davi⁶⁵:

E tu, Belém, terra de Judá,
de modo algum és o menor entre os clãs de Judá,
pois de ti sairá um chefe
que apascentará Israel, o meu povo (MATEUS, 2: 6-7).

Porém, a criança que carrega a missão de apascentar deve partir de Belém para livrar-se do massacre aos inocentes imposto por Herodes. Em sonho, um anjo do Senhor orienta José a proteger seu filho em terras egípcias. De forma análoga, Moisés sobrevive ao massacre aos meninos hebreus pelo compadecer de uma filha do solo egípcio. Esta representa a primeira etapa do plano divino para a criança, pois crescer entre a cultura egípcia irá preparar Moisés para cumprir a sua missão de salvação. Na história de Jesus, a salvação faz-se presente desde o seu nascimento. Para mostrar isso, Lucas se apóia em palavras do profeta Isaías:

Voz do que clama no deserto:
Preparai o caminho do Senhor,

⁶⁵ Ver sobre o assunto: GINZBURG, Carlo. Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

tornai retas suas veredas;
todo vale será aterrado,
toda montanha ou colina será abaixada;
as vias sinuosas se transformarão em retas
e os caminhos acidentados serão nivelados.
E toda carne verá a salvação de Deus” (LUCAS, 3: 4-6).

Nesses versos poéticos se delineia a idéia de que fora para trazer a “revolução” que viera o Cristo. Viera para realizar a profecia da salvação e levar sobre si os pecados de todos os homens. Viera para contestar as formas de organização social de sua época com a convicção e a persuasão de palavras alicerçadas na orientação do Deus de Abrão, Isaac, Jacó e Moisés. A interface desses registros bíblicos encontra-se em determinadas “estruturas de sentimentos” figuradas em *Terra para Rose*. É o espírito de transformação pela vontade de *Iahweh* que está representado nas evocações do nome de Deus nos quinhentos quilômetros de marcha, na peregrinação que se estende por vinte e oito dias, rumo a Porto Alegre.

Antes da entrada na cidade, o espaço privilegiado pela *mise en scène* é o do ritual de preparação com a celebração de uma missa. Durante esse ritual, o Pe. Arnildo Fritzen – representante da CPT que acompanha o percurso a Porto Alegre – consagra o menino Marco Tiaraju como símbolo daquela luta; símbolo, portanto, de uma nova vida. Nesse momento, a figura da criança torna-se uma espécie de imagem viva, uma representação mimética das crianças bíblicas Moisés e Jesus. Se, em capítulo anterior, verificou-se que a estátua de Cristo no casebre de Joaquim evoca a presença espiritual do filho de Deus, aqui, em carnes e ossos, a evocação ganha maior força, trazendo para mais perto a realidade ausente.



Ilustração 17: Ação da CPT entre os sem-terra.



Ilustração 18: Imagem da cruz que sucessivas vezes entrecorta a trama filmica.

Na seqüência do ritual, recupera-se alegoricamente a última ceia de Cristo: pães, “símbolos da terra e do trabalho do homem”⁶⁶, são abençoados e partilhados entre os

⁶⁶ Palavras proferidas pelo celebrante da missa no momento da bênção dos pães.

trabalhadores. Os pães, que substituem as hóstias na celebração, enquanto signos religiosos mantêm, de acordo com Ginzburg (2001), uma correspondência diferente com o elemento ausente daquela representada pelas estátuas religiosas. Esse signo não pretende somente evocar simbolicamente a potência sagrada a que remete, mas pressupõe, realmente, a sua inserção no universo humano. A última ceia prepara o filho de *Iahweh* para sua morte e ressurreição, sendo que só a partir desse cerimonial doloroso realizar-se-á a salvação. O pão partilhado entre os trabalhadores também os prepara para um cerimonial: estar diante das autoridades parlamentares e reivindicar resoluções.



Ilustração 19: Celebração de uma missa antes de entrar na cidade de Porto Alegre.

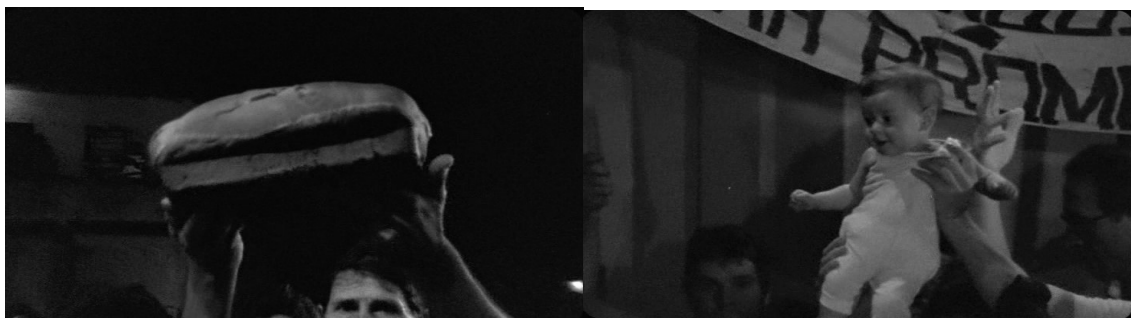


Ilustração 20: Ritual de benção aos pães e ao filho de Rose.

A figuração dessa mística religiosa, no filme, faz refletir sobre os motivos que levaram a direção a conceder tamanho destaque a esse *topoi*. Simplificando, dir-se-ia: o destaque incide da determinação histórica. Todavia, ainda que a interferência dessa determinação seja fato incontestável, está-se diante da subjetividade de um olhar e de uma gramática cinematográfica. É com vistas a discutir alguns fundamentos que dão sustentação a essa gramática da imagem que Pasolini, em *Empirismo Hereje* (1982), recupera críticas feitas a ele por Umberto Eco. Elas são essenciais no texto, pois incitam os desdobramentos subseqüentes:

Na página 142, ao debruçares-te com uma paciência que te agradeço muito (...) sobre as minhas observações de amador, escreves:
 “Estas observações liquidariam também a idéia de Pasolini relativamente ao cinema como Semiologia da Realidade, e a convicção de que os signos elementares da linguagem cinematográfica são objectos reais reproduzidos no ecrã (convicção, sabemos-lo agora, *de uma singular ingenuidade semiológica* [sou eu que sublinho], e que contradiz as mais elementares finalidades da semiologia, que consiste em reconduzir eventualmente factos naturais a fenómenos de cultura, e não em transformar os factos de cultura em fenómenos naturais)” (PASOLINI, 1982: 232-233).

Segundo Pasolini, a interpretação que Eco atribuíra a suas palavras é errônea. Não faz parte de sua convicção que o cinema seja uma semiologia da realidade. Ele é um código que subtrai o seu conteúdo do código dos códigos (a realidade). E como código, ao se apropriar de elementos pertencentes ao código primeiro, deixa de possuir a substância íntima anterior e transforma-se “num dado público, social, de registro civil” (PASOLINI, 1982: 238), adquirindo uma conotação política. Na análise filmica, então, num passo inicial, interessa ao intérprete

verificar os elementos colhidos do código primeiro, mas para desvendar o que cada símbolo icônico figurado no écran sugere, é necessário uma espécie de pentimento nas imagens.

Se esse pentimento é necessário, isso ocorre porque o primeiro movimento do autor em face a uma proposição de escrita cinematográfica, bem como literária, é enclausurar-se num verdadeiro desafio com o real. Aqui se entende a palavra real como algo que se esquia, visto que não está posto de forma visível na realidade. Na escritura documental é, pois, a partir desse desafio do cineasta com o mundo que a linguagem imagética se constrói. Entretanto, embora vá ao encontro de elementos de um mundo que lhe é estranho, o deparar-se com tais elementos, como lembra Balázs (1923), estará sempre marcado por uma visão antropomórfica, uma vez que os sentidos são estimulados pela busca de semblantes familiares.

Nessa busca, as fisionomias reconhecidas, numa projeção inconsciente ou não, mesclam-se a impressões emocionais e à ânsia de compreender os fenômenos. Assim, mediante um pentimento nas camadas da película, em *Terra para Rose* percebe-se que, na interpretação do substrato religioso, mediador na busca da salvação pela terra, é possível decifrar uma fala longínqua do campesinato brasileiro. Isso porque conduz a uma reflexão sobre o surgimento, na história, de movimentos camponeses considerados pré-políticos: o messianismo, como aconteceu em Canudos e no Contestado, o banditismo social, que se manifestou no Nordeste com Antonio Silvino e Lampião e o associativismo e o sindicalismo ocorridos com as Ligas Camponesas e com os sindicatos de trabalhadores rurais. Dessa maneira, o fato da organização política dos trabalhadores rurais do Rio Grande do Sul aparecer, em *Terra para Rose*, entrecortada pelo misticismo religioso, põe em evidência a incongruência de uma estrutura de idéias munida de um forte materialismo racionalista (difundida por algumas correntes marxistas, entre outras) que, ao buscar uma total pureza política nas lutas populares, condena o elemento místico a uma manifestação de ignorância.

O desconhecimento da vida e da realidade do camponês, e sobretudo da história dos camponeses, leva a uma superestimação do misticismo e ao desconhecimento das formas peculiares do seu materialismo. Leva, sobretudo, a confundir a religião camponesa como a causa do caráter pré-político dos movimentos e das lutas camponesas. Isso impede que se veja a condição do caráter pré-político na própria estrutura social em que se insere o camponês. O localismo e o misticismo do campesinato não podem ser explicados como limitações de classe do camponês, mas devem ser buscados nas condições sociais da classe (MARTINS, 1983: 31).

As observações de Martins evidenciam a importância de se entender que o fenômeno místico, veemente no cotidiano de homens ausentes na apropriação dos resultados objetivos de seu trabalho, resulta da exclusão do camponês do pacto político. É essa exclusão que explica, em tempo e espaço diversos, a sua ação política. São os meios escassos de que ele disponibiliza para essa ação e a intervenção repressiva – um marco na história – da milícia política ou da milícia militar, eixos a nortear a busca da salvação pelo mito. Uma realidade histórica preenche de insuficiências, que inviabilizam condições adequadas de subsistência, acaba por ocasionar o deslocamento da busca de transformações pautadas numa construção histórica para uma busca de mudanças vinculadas, principalmente, ao mito. Assim, este se torna um objeto de fé coletiva que mantém um elo com a utopia.

As imagens do filme que colocam em evidência a presença CPT, nas seqüências ritualísticas e na figura do Pe. Arnildo Fritzen, adquirem, então, uma relevância que se comunica com essa proposição, pois a relação do mito com a utopia pode, ao invés de deslocar as atitudes e rituais religiosos para um além história, servir como fonte de motivação para a busca da transformação da realidade. Note-se que a intervenção da Igreja Moderna nos movimentos sociais, no Brasil, tem um papel essencial para o cariz que eles adquirem na contemporaneidade. Esse cariz representa exatamente um embate contra a não compreensão do materialismo do camponês de que fala Martins e que, historicamente, assumira uma função ideológica de escamotear o real.

Machado de Assis, em *Crônica de 13 de Setembro de 1896*, trabalha, de forma irônica, com esse tema, mostrando que o desconhecimento sobre o misticismo do homem do sertão fora o responsável por ele ter sido acusado de fanático, retrógrado, monarquista e de ter se tornado alvo de uma selvagem violência na guerra de Canudos. Ele inicia a crônica avisando, com bom humor, que Jesus Cristo mandara um emissário a Terra, porém esse emissário, de nome Benta Hora, para proclamar a sua fé, deve “apresentar as divinas credenciais na cadeia” (ASSIS, 1999: 128).

Ora, pergunto eu: a liberdade de profetar não é igual à de escrever, imprimir, orar, gravar? Ninguém contesta à imprensa o direito de pregar uma nova doutrina política ou econômica. Quando os homens públicos falam em nome da opinião, não há quem os mande apresentar as credenciais na cadeia. E desses, por três que digam verdade, haverá outros três que digam outra coisa, não sendo natural que todos dêem o mesmo recado com idéias e palavras opostas. Onde vem então que o triste Benta Hora deva ir confiar às tábuas de um soalho as doutrinas que traz para um povo inteiro, dado que a cadeia de Orobó Grande seja assoalhada? (MACHADO, 1999, 129).

É também com esse tom sarcástico que ele sutilmente liga a espiritualidade de Benta Hora à vida material. Aproxima, então, as suas ações àquelas que recaem, em forma de acusação, sobre Antonio Conselheiro, a respeito de quem se ouvem rumores de que seja um salteador. Afirmando que não se pode saber ao certo se Benta Hora possui a mesma vocação de Conselheiro, prossegue:

E, dado que seja a mesma, quem nos diz que, praticado com um fim moral e metafísico, saltar e roubar não é uma simples doutrina? Se a propriedade é um roubo, como queria um publicista célebre, por que é que o roubo não há de ser uma propriedade? E que melhor método de propagar uma idéia que pô-la em execução (ASSIS, 1896: 129).

Atente-se como, de modo sutil e hábil, Machado de Assis mostra as bases sobre as quais se alicerçam a “vocação” profética de Benta Hora. Se o roubo pode ser um modo de propagar idéias relacionadas à espiritualidade de Benta, isso torna sua fé um instrumento de luta contra débeis condições de existência. Ressalte-se que a fé é biblicamente um catalisador de força contra

adversidades: “se tiverdes fé como um grão de mostarda, direis a esta montanha: transporta-te daqui para lá, e ela se transportará, e nada vos será impossível” (MATEUS, 17. 20).

A crônica de Machado revela, portanto, que o autor lê sua época, com um peculiar ceticismo e bom senso, captando o *pathos* social oculto nas diferentes escalas hierárquicas da sociedade. Quase cem anos se impõem entre a crítica feita por Machado e a produção cinematográfica de *Terra para Rose* e momentos contraditórios das modulações repressivas e hipócritas que enodoam os nichos sociais se revelam, no tela, como componentes da argila seca que estagna valores e percepções, indiferentes à passagem do tempo. É a metonímia da força bruta (mais de dois mil soldados cercam a fazenda Annoni), numa determinada localização espaço-temporal, que irá desvelar a fisionomia “não espacial e não visível” (XAVIER, 2005: 56) de um discurso repressivo, arrogante e autoritário que organiza e fomenta essa força bruta. A narração informa:

Chegou o tempo do plantio e como nada conseguiam com as pressões na cidade, os sem terra resolveram voltar para a fazenda Annoni em outubro de 1986 para saírem em nova caminhada, ocuparem outras fazendas também em desapropriação e cultivá-las. Fizeram várias tentativas de cultivar a Annoni e sempre foram impedidos. (...) A brigada militar do Rio Grande do Sul ali se instala.



Ilustração 21: Repressão militar.



Ilustração 22: Agressão dos policiais.

O interlúdio⁶⁷ que acompanha a progressão de imagens é o de helicópteros e o soar de batidas que lembram tambores. Essa sonoplastia associada à visão de homens que se agitam, sendo agredidos com porretes ou baleados, formam um cenário que faz recordar a crueza de guerras. As reações imediatas de desespero dos sem terras são captadas em depoimentos em que eles próprios associam as circunstâncias vivenciadas com as violentas intervenções do exército nos tempos iniciais da República. Uma mulher com uma criança nos braços, de voz e pernas trêmulas, clama colérica ao Pai. A agonia das personagens ecoa, ungindo de significados a cruz que, suscivamente, entrecorta a cinematografia.

Apontando para os quatro pontos cardeais, a cruz é, em primeiro lugar, a **base de todos os símbolos de orientação**, nos diversos níveis de existência do homem. (...) A cruz tem, em consequência, uma **função de síntese e de medida**. *Nela se juntam o céu e a terra... Nela se confundem o tempo e o espaço... Ela é o cordão umbilical, jamais cortado, do cosmo ligado ao centro original. De todos os símbolos, ela é o mais universal, o mais totalizante. Ela é o símbolo do intermediário, do mediador, daquele que é, por natureza, reunião permanente do universo e comunicação terra-céu, de cima para baixo e de baixo para cima* (CHAS, 31-32). Ela é a grande via de comunicação. É a cruz que recorta, ordena e mede o espaço sagrado como os templos; (...) Centrípeta, seu poder é também centrífugo. *Ela explicita o mistério do centro. É difusão, emanção... mas também ajuntamento, recapitulação* (CHAS, 365) (CHEVALIER, 2001: 309-310).

⁶⁷ Termo próprio do teatro usado para fazer referência ao som que acompanha “os atos de um espetáculo”, de modo ilustrativo ou na intenção de variar o tom da peça, facilitando, assim, “as mudanças de cenário e de atmosfera” (PAVIS, 1999: 211).

Em *Terra para Rose*, a metonímia da cruz, “recorta, ordena e mede o espaço” para a “emanação” do sagrado que assinala o caminho. Do seu simbolismo ecoam as vozes dos homens que, no passado, foram vítimas de dolorosos e sangrentos dramas sociais, como bem mostram as histórias de Pedra Bonita e de Canudos. Desse modo, como “recapitulação”, a cruz aproxima a história dos trabalhadores sem terras da história desses homens. Enquanto “difusão”, propaga a fé entre os participantes do movimento. “Cordão umbilical”, é instrumento de comunicação, ligando os espíritos a *Iahweh*, ligando o Pai ao Filho, a vida à morte, a morte à ressurreição, ligando, portanto, a luta à redenção.

Entretanto, o final do filme rompe com a expectativa de redenção. Pinceladas trágicas⁶⁸ tingem a *mise en scène*. O conflito coletivo se desloca para o foro individual. Rose infringira a ordem do mundo e, em consequência do seu erro, “cai no infortúnio” (ARISTÓTELES, 2000, 51). A voz da narração, então, anuncia: “Em trinta e um de março de 1987, um caminhão jogou-se contra uma manifestação de agricultores perto da Annoni. Muitos feridos, três mortos. Rose morreu; atropelada, despedaçada”. As ações de Rose – impulsionadas pelo sonho de conquistar um pedaço de terra para plantar que é reafirmado em todos os seus depoimentos – elevam-na aos olhos do espectador. O sonho – presença incessante na alma humana, despertando interesses e paixões – é, pois, o meio que leva a uma identificação catártica.

A plácida paisagem, iluminada pelo sol, em que Rose caminha, com o filho nos braços, à margem de um rio, é bruscamente interrompida para surgir, no écran, o seu corpo deformado. O seu sonho fora bruscamente interrompido por um veículo cujo proprietário alegara defeito nos freios. Porém a perícia, feita por técnicos da Ford de São Paulo, não encontrou defeito algum em nenhum dos três sistemas de freios. A voz da narração sugere: “acidente? Assassinato?” Uma

⁶⁸ Não se pretende afirmar que Rose seja uma personagem trágica. Obviamente, suas características e sua história não poderiam ligá-la às personagens da tragédia, porém é possível reconhecer matizes trágicos nas imagens que ilustram sua morte.

tonalidade macabra compõe a cena e é inevitável o mal-estar do espectador diante das imagens: corpos ensangüentados caídos ao chão, corpos ensangüentados sendo carregados; homens e mulheres se agitam em desespero enquanto outros silenciam, com a face impassível.



Ilustração 23: Atropelamento em uma manifestação dos sem-terra.



Ilustração 24: Imagem de Rose morta.

Sabe-se que as imagens – assim como a linguagem – não copiam e não podem “copiar o real”⁶⁹. No entanto, os efeitos conseguidos pela persistência metonímica, pela “hipertrofia da redundância” e por imagens de uma violência grotesca, colhidas da mídia, incluem o dito no texto fílmico dentro de um cenário verista, em que os móveis que o compõem pretendem fazer o espectador acreditar na fidelidade ao real. O verismo é, portanto, a via utilizada para assegurar a linha tênue que separa esse documentário da estrutura melodramática, visto que lampejos do melodrama rumorejam nos vícios e virtudes das personagens “representativas de valores opostos”, em especial Bolívar Annoni e Rose; rumorejam ainda no pólo negativo que “oprima e amordaça o bem” (HUPPES 2000, 27). Essas centelhas românticas emitidas pela idealização da figura do sem-terra são utilizadas como potencial energético do entrecho, comunicando-se com os clichês do imaginário sentimental explorado abundantemente pela mídia. Todavia, revertendo o pólo de interesse para a figura esquecida no *mass media*, o tonificante da narrativa torna-se a denúncia.

A denúncia não deixa de ser, também, o tônico de *Vereda da Salvação*. Com olhos voltados para o empirismo positivista que enleia a reconstituição dos episódios em *Aparição do Demônio no Catulé*, Jorge Andrade vê aquele verdadeiro culto ao desespero da Semana Santa de 1955 de um lugar que o segura dentro de uma perspectiva também verista. Essa é a sustância que preenche a estrutura do texto dramático na busca da verossimilhança histórico-social descrita no texto de Carlo Castaldi, de modo que as *dramatis personae* históricas e ficcionais estão presas pelas amarras da sequência descritiva e analítica do texto histórico-antropológico. Dessa maneira, os objetos da observação do olhar do dramaturgo refletem-se no texto, embora vasculhados em suas modulações sociais pela procura de um íntimo conhecimento crítico.

⁶⁹ Ver sobre esse assunto: HAMON, Philipe (*et al*). *Literatura e realidade*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984.

“Janela e espelho: os pintores costumam dizer que, ao olhar, sentem-se vistos pelas coisas” (CHAUÍ, 2003: 34). Assim, a trama documental de *Vereda da Salvação e Terra para Rose* revelam que, ao ausentarem-se de seu espaço sócio-cultural para tocar num mundo sócio-histórico desconhecido, Jorge Andrade e Tetê Moraes são tocados por ele. Enquanto “janela da alma, espelho do mundo”, o olhar que condensa o mundo interior, também absorve o mundo exterior. Nesse constante movimento de dentro para fora e de fora para dentro, é o olhar que aguça os sentidos e impulsiona as vozes da imaginação. Carregado de crenças e contingências apreende, com efeitos, um conteúdo, encerrando-o numa forma mental e/ou material. Como dissera Chauí, há uma incontestável magia no olhar que abriga espontaneamente, abrigando também a “crença em sua atividade”, de modo que a vista depende do homem, nasce de seus olhos e a ele pertence, porém a “visão depende das coisas e nasce lá fora, no grande teatro do mundo” (CHAUÍ, 2003: 34).

QUARTO ATO: SOBRE OS RASTROS DO PASSADO E A REDENÇÃO

Para se ter uma visão da sociedade é preciso haver uma identificação das forças implicadas. As antigas palavras para isso, como luta de classes, polarização, nacionalização, etc., ainda são verdadeiras. Ainda há divisão de classes sociais e assim por diante. O que talvez tenhamos que pensar é numa forma nova de dizer isso. Para mobilizar as pessoas, elas precisam identificar as forças que as estão oprimindo. (...) Não é suficiente dizer a verdade às pessoas, mas achar maneiras de apresentá-la de modo excitante, de forma a animar as pessoas, incentivá-las, prendê-las. (...) Temos de encontrar termos contemporâneos para mostrar à sociedade o que está acontecendo. Isso é o que chamo de luta do discurso.

(Fredric Jameson, *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*)

O conhecimento não tem outra luz além daquela que, a partir da redenção, dirige seus raios sobre o mundo: tudo o mais exaure-se na reconstrução e permanece uma parte da técnica. Seria produzir perspectivas nas quais o mundo analogamente se desloque, se estranhe, revelando suas fissuras e fendas, tal como um dia, indigente e deformado, aparecerá na luz messiânica.

(Theodor Adorno, *Minima moralia*)

CENA I: OS ESCOMBROS DA QUESTÃO AGRÁRIA BRASILEIRA

O sol faz-se intenso e brilhante⁷⁰, “como nas manhãs claras de verão” (ANDRADE, 1986: 279), sobrepondo-se às trevas, cárceres de demônios. Cessam, então, os gritos cingidos pelo medo na noite ao entorno de corpos infantis em cujos espíritos fez morada Satanás. A extensão da luz solar, enquanto símbolo do olho onisciente “do Deus supremo”, abre uma senda celeste e recobre toda a área da clareira do Catulé com a aura da imortalidade presente no eterno nascer,

⁷⁰ O sol carrega diversificados simbolismos. Dentre eles, busca-se destacar aqueles que são representativos para a ênfase dada ao brilho da luz solar no final da peça. Para muitos povos, o sol “é o próprio deus” ou então “uma **manifestação da divindade** (epifania uraniana). Pode ser concebido como o *filho* do Deus supremo e irmão do arco-íris. É o *olho do Deus supremo, para os pigmeus semong, os fueguinos e os boximanes*. Na Austrália, é considerado *filho do criador e figura divina* favorável ao homem. (...) O sol imortal nasce toda manhã e *se põe toda noite no reino dos mortos; portanto, pode levar com ele os homens e, ao se pôr, dar-lhes a morte; mas, ao mesmo tempo, pode guiar as almas pelas regiões infernais e trazê-las de volta à luz no dia seguinte*. (...) A produção e a destruição cíclicas fazem dele um símbolo de **Maya**, *mãe das formas* e ilusão cósmica. De uma outra maneira, a alternância vida-morte-renascimento é simbolizada pelo ciclo solar: *diário* (...) O sol aparece, então, como um símbolo de **ressurreição e imortalidade**” (CHEVALIER, 2001: 836).

morrer, renascer do sol. Na mata que cerca as casas dos agregados, agitam-se homens, procurando ocupar o espaço de modo que possam ver sem serem vistos. Artuliana corre até eles: “Nós somos de paz! Nós somos de paz”. Ouve-se o chamado apreensivo de Ana: “Não, Artuliana! Sozinha, não! Volta! Eles atira em você!” (ANDRADE, 1986: 273). Mas Artuliana já desaparecera por detrás da mata e sua voz silenciara. Abraçados, Ana, Dolor e Manoel são envolvidos pelos rodopios alucinados de que participam todos os outros meeiros, numa típica atitude de êxtase dionisíaco. Dolor, em extrema lucidez, “de olhos fixos para frente, é a expressão máxima da solidão, da desesperança” (ANDRADE, 1986: 278). Enquanto uma alegria excessiva se estampa nos rostos daqueles que, transfigurados e com os braços estirados ao céu, impulsionam o corpo para o alto, livrando-se de suas vestes e elevando o ressoar de suas vozes abafadas pela mata cerrada:

ALUMIA A VEREDA!
A VEREDA DA SALVAÇÃO!
AQUI ESTÁ O REBANHO”
EM BUSCA DA TUA MÃO!
ABANDONADO NA TERRA
SEM LUZ, SEM CALOR!
AQUI ESTÁ O REBANHO
EM BUSCA DO TEU AMOR!
NESTA TERRA SEM LUZ
SEM AMOR E SEM UNIÃO!
AQUI ESTÁ O REBANHO!
EM BUSCA DO TEU CORAÇÃO!
ALUMIA! ALUMIA! MEU DEUS!
ALUMIA A VEREDA DA NOSSA SALVAÇÃO! (ANDRADE, 1986: 278-279).

Entretanto, tiros e gritos ecoam mais fortes do que a canção. Enquanto aumenta o fragor da fuzilaria, a súplica torna-se mais e mais alucinada em meio aos rodopios dos agregados e às roupas “que voam no ar” (ANDRADE, 1986: 279). Aqui o ápice da tensão dramática faz coincidir o clímax com o desenlace em forma de súplica que finaliza o trecho da obra *Vereda da Salvação*, simbolizando o estilhaçar de todo e qualquer liame que prendia aqueles agregados à

existência. O tempo terreno cessara para os agregados de São João da Mata, pois se, como afirma Santo Agostinho em *Confissões* (2000), é “pelas coisas presentes que já existem e se deixam observar” (AGOSTINHO, 2000: 327) que as coisas futuras podem ser prognosticadas, nada há na existência dessas pessoas que mantenha vínculos com uma expectativa futura dentro da história humana. Sua vida é assinalada pelo trabalho árduo no desbravar da mata a fim de obter a terra para plantar e, posteriormente, pela expulsão dela. Na conversão de posseiros em parceiros, além de mantidas as condições rudimentares de trabalho, agora, pertence ao fazendeiro parte da produção e do trabalho braçal na derrubada da mata. Além disso, a permanência desses trabalhadores no local é instável. Passado, presente e futuro formam, pois, um círculo opressor que os comprime. E é essa ação do tempo sobre suas vidas que rege a existência no mundo dos homens, que justifica a busca de refúgio no eterno presente sem males da eternidade.

Note-se, assim, que embora esse desenlace de *Vereda da Salvação* esteja relacionado ao desfecho da reconstituição acadêmica dos fatos empíricos, a sua significação ultrapassa a que se mostra na descrição em *O demônio do Catulé*. Isso porque, no texto dramático, o contraste da “mentalidade messiânica” daqueles que crêem que Joaquim é o Cristo a habitar dentre eles, com o sofrimento de Ana em face à morte e com a percepção lúcida de Dolor – que sabe serem suas misérias sociais a imputar-lhes a ação no terreno sócio-histórico – demarca o espaço ocupado pela hegemonia sócio-econômica opressora na responsabilidade pelos acontecimentos.

No relato dos episódios feito por Carlo Castaldi, em vários momentos a ênfase recai sobre os indícios de patologias psicológicas em Joaquim, evidenciados em atitudes agressivas e grotescas que se mostram fios indutores e desencadeadores das ações. No domingo pela manhã – dia em que houve a intervenção da polícia – após “uma confissão geral dos pecados” (CASTALDI, 1957: 37), Joaquim propõe que todos se dispam e se cubram com pedaços de tecidos para dirigirem-se às águas do rio em que tomariam o banho da purificação. A relutância

de algumas pessoas em tirar a roupa leva-o “a arrancar os botões das camisas e das calças dos homens para obrigá-los a ficar nus e [arrancar] também o vestido das mulheres que lhe pareciam relutantes”, pois que motivos havia para envergonhar-se se estavam todos ““agora no Jardim do Éden””? (CASTALDI, 1957: 37).

Vê-se que o texto acadêmico já oferece os elementos intertextuais que, posteriormente, serão explorados por Jorge Andrade na trama de *Vereda da Salvação*. Joaquim, segundo Castaldi, incita os agregados a sentirem-se, de fato, no Jardim do Éden e a crerem que o demônio deseja seduzi-los e desviá-los do caminho da salvação. Assim, o Satanás torna-se uma presença viva dentre eles e o seu “cheiro” é sentido nos utensílios domésticos, alimentos, animais, etc. Ao lavar o corpo dos agregados no banho da purificação, Joaquim sente o cheiro do demônio em seu próprio corpo. Tal cheiro “provinha dos seus dentes de ouro”. Pede, então, a João B. que, com uma faca afiada, arranque-os. Esses sucessos terminam com a chegada da polícia, ““que deu voz de prisão”” (CASTALDI, 1957: 38).

Todos procuravam esconder-se nas moitas menos Joaquim e Onofre que, nus, foram ao encontro dos guardas dizendo: “Nós somos de paz”. Porém os guardas dispararam. Onofre caiu morto, enquanto Joaquim e Geraldo A. P. ficaram feridos, o último levemente. Joaquim rolou até a poça e ordenou à sua irmã, mulher grácil e, naquele momento, aterrorizada, que tirasse a arma das mãos de um dos guardas. Mariana tentou obedecer, o soldado deu-lhe na cabeça com o cabo da espingarda. Mariana desmaiou. Os outros vestiram-se às pressas. Levantaram o corpo de Onofre e pousaram-no no terreiro da sua casa, depois, sustentando Joaquim pelas axilas, levaram-no para perto de Onofre. Joaquim pediu para morrer com a palavra de Deus na boca. Alguém arrancou duas páginas da Bíblia e pôs uma na boca de Joaquim e a outra na de Onofre. Joaquim pediu um pouco de água, engoliu a página e logo depois morreu. Os que o rodearam disseram, “não está morto, está dormindo”.

Os dois guardas passaram a noite no Catulé. Ninguém dormiu. João B., durante a noite, acusou o filho de José P. de estar possuído pelo demônio e tentou atirá-lo na fogueira que haviam feito. Os guardas não o deixaram. Na manhã seguinte chegaram mais dois policiais e o grupo seguiu-os a Malacacheta: “foi na cadeia – disseram-nos – que nos acordou (sic)” (CASTALDI, 1957: 38).

Os policiais, elementos pertencentes ao mundo exterior ao Jardim do Éden reinventado no Catulé, com sua chegada despertam reações voluntárias e contraditórias. Nus, como que chamados à realidade, todos se escondem. A presença dos guardas se interpõe à negação da realidade, via que os levaria à “Terra Prometida”. Mas essa faceta do real que se mostra ainda não provoca o reconhecimento de que estão envolvidos num delírio místico. É a morte de Joaquim (Cristo), causada por “ímpios”, que desestabilizará suas certezas, visto que dele haviam feito o guia divino que deveria conduzi-los nos momentos finais do “desenlace natural do desenrolar da história, isto é, à humilhação dos inimigos e ao restabelecimento de um reino *terreno* e glorioso” (QUEIROZ, 1977: 26). Sendo assim, a percepção da presença do demônio, que supostamente se manifesta no filho de José P. durante a noite, representa uma atitude de resistência de João Bernardo⁷¹, que, frente aos traços a ele foscos da realidade, transfere a luta contra os inimigos de carnes e ossos (guardas) para o enfrentamento à manifestação sobrenatural do mal na criança,

⁷¹ Em 18 dezembro de 1959, João Bernardo é submetido a um exame mental. Os registros constantes no laudo nº 1.188 informam que ele se apresenta “em atitude de respeito e responde coerentemente todas as perguntas que lhe são formuladas” (QUEIROZ, 1995: 46). Entretanto, confrontando seus depoimentos com os demais sobre os episódios, percebe-se que João busca manipular as informações a seu favor, pois “nega categoricamente que tenha praticado os homicídios e espancamentos referidos, embora fosse um dos chefes do culto. Aponta como autores dos atos criminosos, um irmão do mesmo de nome Joaquim e o indivíduo Onofre, ambos mortos quando tentavam conduzir a resistência ao destacamento policial. As acusações graves que lhe são imputadas, segundo alega, são devidas a testemunhas falsas que depuseram na polícia sob coação” (QUEIROZ, 1995: 46). Assim, aquilata-se “o desajuste de sua personalidade mórbida ante circunstâncias ambientais e que põem em confronto as suas primitivas tendências reacionais, direta ou indiretamente influenciadas por estímulos ou situações inerentes à comunidade social” (QUEIROZ, 1995: 47). Dessa maneira, em 06 de maio de 1960, o 2º Juiz de Direito da Comarca de Teófilo Otoni determina que João Bernardo deve ser transferido para o Manicômio Judiciário de Barbacena para cumprir uma pena de seis anos, visto que foi constatado que ele é portado de moléstia psicopática. É importante observar, todavia, que Queiroz (1995) tem o cuidado de contrastar essas afirmações com às fornecidas por Carolina Martuscelli, participante da equipe de Carlo Castaldi, que “apresenta de maneira muito mais cautelosa os resultados obtidos nos testes por ela aplicados em João Bernardo: embora na cadeia, revelou o entrevistado boa vontade e bom humor durante as entrevistas, reafirmando a fê no Adventismo da Promessa, assinalando que os acontecimentos foram causados pelo ‘maligno’ e que não parecia ser ele (o entrevistado) quem estava batendo nas pessoas. A feitura dos desenhos das figuras humanas foi acompanhada de comentários depreciativos sobre o seu desempenho, registrando a entrevistadora que nesta prova ‘nota-se uma acentuada desproporção indicando uma desarmonia no comportamento. O uso excessivo da borracha fala da existência de conflitos ativamente controlados. O tema de controle repressivo se repete no pescoço muito longo das figuras. Há uma projeção direta da atitude de temor, na tensão, na pose e na expressão das figuras. A cabeça circular faz supor identificações infantis. O desenho impreciso e peculiar dos pés faz notar uma insegurança e a diferenciação mínima entre a figura masculina e a feminina reflete medo de aceitar os aspectos adultos do corpo. Os braços e as mãos como aparecem denotam sentida dificuldade no contacto com o mundo exterior’ Relativamente à prova de Rorschach, Carolina Martuscelli aponta que o entrevistado ‘é capaz de perceber a situação como um todo e ao mesmo tempo abranger pormenores significativos’, e o teste revela ‘dificuldade no contato com a realidade exterior (...) e reflexos de insegurança’” (QUEIROZ, 1995: 47).

manifestação esta que não poderia vencê-lo. Em *Vereda da Salvação*, ao contrário, tanto os agregados entregues à crença messiânica quanto Dolor, que está ciente da situação opressiva, confrontam os policiais.

DOLOR: (*Subitamente, corre em direção da saída e grita, desafiando*) Pode atirar, corja do demônio!

GERMANA: (*Corre noutra direção*) É o Cristo que vocês vão matar!

PEDRO: (*Correndo*) É a mãe de Cristo!

DURVALINA: (*Correndo*) É a família de Deus!

CONCEIÇÃO: (*Alucinada pela alegria*) Atira! Atira! Atira nos corpo fechado!

DOLOR: Calejado de tanta agonia na vida! (ANDRADE, 1986: 278).

Jorge Andrade, distintamente de Carlo Castaldi, não traz para a primeira plana o esboço detalhado dos assassinatos das crianças e dos transtornos emocionais e ações perversas dos condutores dos rituais de exorcismo. Na trama de *Vereda*, a voz que ecoa do texto oferece maior ênfase ao motivador externo dos conflitos internos do grupo, ou seja, “o confronto entre os parceiros e os agentes controladores do sistema agrário que os explora e subordina” (QUEIROZ, 1995: 93). Desse modo, baila ante os olhos do espectador não só a funesta distribuição de rendas que o capitalismo foi capaz de gerar, mas também a ausência que essa distribuição causa de benefícios culturais, sociais e políticos. De acordo com o olhar atônito da cultura hegemônica, a peça – quando foi ao palco em 1964 – abre uma senda repugnante do real, revelando condutas abomináveis e primitivas. Todavia, o abominável e o primitivo nada mais representam do que a contraface da expansão capitalista, que debita “na conta do trabalhador e dos pobres o preço do progresso sem ética, nem princípios”; de um progresso que contabiliza ganhos iníquos “e socializa perdas, crises e problemas sociais” (MARTINS, 2002: 11).

Essa contraface do capitalismo – construída pelo “desencontro entre o desenvolvimento econômico e o desenvolvimento social” – fora sustentado com maior voracidade pelo modelo político repressor da ditadura militar (MARTINS, 2002, 33). Isso se mostra também na representação filmica de *Terra para Rose*, a revelar o rosto vivaz contemporâneo da questão

agrária que persiste, dividindo os homens como povo e confrontando-os no terreno da indiferença, dos oportunismos e das intolerâncias. Todavia, a mudança nas cores da história transforma a perspectiva dos homens e o sol que brilha intensamente em *Vereda da Salvação*, alegorizando a crença na transfiguração, em *Terra para Rose* mostra-se no crepúsculo do entardecer, indicando, agora, não uma viagem sobrenatural sem regresso, mas o fechamento de somente um ciclo da luta pela terra. Passara-se quase um ano e, “em novembro de 1986, dias antes das eleições para a Constituinte e governadores, é emitida a posse da fazenda Annoni ao Incra. O proprietário recebe sua indenização e os sem-terra podem finalmente plantar”. O pôr-do-sol, morte de um ciclo temporal, prenuncia, assim, o início de outro. A narração, então, prossegue:

Em agosto de 1987, quando fechamos esse filme, das mil e quinhentas famílias acampadas na Annoni, apenas cento e setenta estão assentadas em quatro fazendas desapropriadas na região. Cinquenta e três famílias ocuparam, em julho de 1987, outra fazenda em desapropriação e lá estão acampadas. Na Annoni continuam cerca de mil e duzentas famílias. Não se sabe quando serão assentadas. O primeiro plantio rendeu na colheita só a terça parte do esperado. Foi feito depois do tempo. A situação é de desolação e desespero. Algumas famílias acabam de tentar nova ocupação. A terra foi devolvida ao proprietário. Os colonos reprimidos voltaram à Annoni, hoje quartel general da esperança e da desesperança. O ciclo trágico de novas ocupações, outras esperas e confrontos deve continuar. Até quando?

As personagens sociais Dilma, Rita, Ema, partícipes desse ciclo trágico e citadas no final do filme, continuam esperando. Luci mudou-se de Estado para organizar os sem-terra, Serli e Vanda continuam na Annoni, e Rose fora morta em uma manifestação. Embora essas mulheres sejam figuras da história da luta agrária do Rio Grande do Sul de 1985, ligam-se intimamente às personagens de *Vereda da Salvação* e ao fio condutor do surto messiânico do Catulé e dos demais surtos messiânicos rústicos ocorridos na sociedade brasileira. O passado está estampado no cariz da questão agrária contemporânea, não só no drama vivido pelas personagens, mas no desejo revolucionário da realização dos princípios morais e éticos do “Reino de Deus”, de modo que a

força motriz dos atos de emancipação sócio-política, como se demarca em análises no terceiro capítulo, é a promessa divina de salvação. Assim, a espera para a concretização dessa promessa vai ao encontro do anseio por uma participação efetiva dos valores sociais e produções econômicas, políticas e culturais no entrecho da sociedade. Mesmo que valorizem a ação conjunta e o bem-estar da coletividade, o que, de fato, os sem terras desejam é a abertura de espaço na sociedade para essa participação.

Observe-se que os movimentos messiânicos, de forma distinta, embora também representem o anseio pela produção de valores sócio-econômicos e culturais, rompem com a organização social vigente, trazendo a proposta de novas formas de organização. A espera faz parte de um tempo de preparação para receber a figura do Messias, intermediário de Deus, que orientará os homens na conquista da harmonia social futura. Dessa harmonia, entretanto, não é a sociedade como um todo que participará.

A transformação não se operará mecanicamente, pela mera aparição do líder; é preciso que os adeptos lhe cumpram as ordens. Destes é a responsabilidade pelas condições da sociedade, seu papel é se voltar para a coletividade, moralizando-a e santificando-a, a fim de permitir o Advento. O messianismo se afirma, pois, como uma força prática, e não como uma crença passiva e inerte de resignação e conformismo: diante do espetáculo das injustiças, o dever do homem é trabalhar para saná-las, pois sua é a responsabilidade pelas condições do mundo. E, desde que a crença se ative, dá então lugar ao movimento messiânico, que se destina a consertar aquilo que de errado existe. Estes objetivos, que são políticos, sociais, econômicos (conforme se localizem os erros neste ou naquele setor), devem sempre ser, no entanto, religiosamente alcançados, isto é, por meio de rituais especiais que um enviado divino revela aos homens (QUEIROZ, 1977: 29).

O movimento messiânico estabelece, portanto, uma divisão entre aqueles que dele participam e o restante da sociedade. Essa divisão realiza-se, não só por meio de idéias e práticas religiosas, mas no modo como o movimento se organiza espacialmente dentro do contexto social, como bem mostram, dentre tantos outros, *A Cidade do Paraíso Terrestre*, de Silvestre José dos Santos, *O Reino Encantado*, de João Antonio dos Santos e *O Império de Belo Monte*, de Antonio

Maciel Conselheiro. Esses movimentos se iniciaram com uma peregrinação do líder messiânico – identificado por seus seguidores como o Messias, visto que demonstra ter o poder de operar milagres e de se comunicar com o mundo espiritual – para, posteriormente, instalarem-se num local propício à aplicação das regras, valores e crenças que devem reger a comunidade santificada por sua conduta. Silvestre José dos Santos, por exemplo, “depois de ter peregrinado por Alagoas e pelo sul de Pernambuco, instalou-se por volta de 1817 nesta província, no chamado monte Rodeador, formando ali um vilarejo com os quatrocentos adeptos que o seguiam” (QUEIROZ, 1977: 220). Embora analfabeto, o líder, ex-soldado do Décimo Segundo Batalhão de Milícias, possuía conhecimentos religiosos que lhe atribuíam autoridade para guiar seus adeptos. N’*A Cidade do Paraíso Terrestre*, junto a uma laje “encantada”, Silvestre constrói uma capela. Ali ele recebe as orientações de uma Santa para profetizar⁷². O final desse movimento é o mesmo de muitos outros, incompreendidos pelo olhar externo a eles. Julgando que fosse conspiração contra o seu governo, Luís do Rego Barreto, governador de Pernambuco, “enviou destacamentos que atacaram o povoado na noite de 25 de outubro de 1820, massacrando terrivelmente os membros da ‘irmandade’” (QUEIROZ, 1977: 222).

Esses membros eram, em sua maioria, pessoas de humilde condição: “sapateiros, trabalhadores de enxada, ferreiros, soldados desertores das Milícias” (QUEIROZ, 1977: 220). Ressalte-se que, independentemente das particularidades no que diz respeito aos fatores culturais, econômicos, políticos ou religiosos que envolvem os movimentos messiânicos analisados por Maria Isaura P. Queiroz, essa característica é predominante. Mesmo que deles também participem “proprietários de terras, sitiantes, vaqueiros”, todos levam “uma existência modesta”

⁷² Proclamando que a inspiração de suas profecias vinha da Santa, Silvestre José dos Santos afirmava que El-Rei D. Sebastião sairia de dentro de uma pedra onde foi cravada uma Cruz em sua memória. O líder e um acólito seu, também ex-soldado do Segundo Batalhão de Milícias, seriam transformados em príncipes. Os pobres tornar-se-iam ricos e a riqueza dos afortunados seria aumentada.

(QUEIROZ, 1977: 306). Esse dado é importante porque demonstra que o messianismo apresenta uma “função precisa”.

Função que variava: ora se empenhava o grupo em reconstruir relações indispensáveis ao trabalho em comum, ou ao trabalho puro e simples (e então este messianismo aparecia como um fator de desenvolvimento econômico e social, uma primeira reforma agrária tentada no interior dos grupos, em torno de um líder carismático); ora reagia contra ameaças provenientes de fora, – construção de uma estrada de ferro que ameaçava destruir o tranquilizador equilíbrio, expansão do catolicismo romano, tendendo anular o catolicismo rústico (BASTIDE, 1977: XVIII).

Força prática, como assinalara Queiroz, o movimento messiânico precisa, portanto, das crenças e dos mitos para cumprir essas funções, uma vez que estes agem como estimuladores das ações humanas na superação das crises sócio-econômicas e/ou políticas. O reconhecimento dessa força de inspiração mística na organização da coletividade norteia, inclusive, as idéias presentes no importante documento, *Sobre o conceito da História*, escrito por Walter Benjamin em princípios dos anos 1940. Na tese I do documento o autor propõe: “O fantoche chamado ‘materialismo histórico’ ganhará sempre. Ele pode enfrentar qualquer desafio, desde que tome a seu serviço a teologia. Hoje, ela é reconhecidamente pequena e feia e não ousa mostrar-se” (BENJAMIN, 1994: 222).

A teologia, vista como “pequena e feia” nas dimensões de um racionalismo mecânico e incrédulo, deve ser ocultada. Mas, para Benjamim, é ela que deve estar, com sua energia messiânica, ao lado do materialismo histórico no enfrentamento ao adversário. Essa “frágil força messiânica” (BENJAMIN, 1994: 223) precisa ser, portanto, vigorada dentro do homem, pois ao invés de ser encontrada num messias, entidade vinda dos céus, está imbricada à essência humana e deve acompanhar as atuações históricas de todas as gerações. Obviamente, a teologia de que falara Benjamin dista-se da Teologia da Libertação Cristã que, surgindo na década de sessenta na América Latina, torna uma realidade histórica a ação da teologia ligada ao marxismo. Entretanto, ainda que o intelectual judaico fale de um espaço e tempo sócio-cultural complementemente diferente,

a sua sensibilidade intuitiva se confirma nas lutas contra a extrema pobreza em vários países da América Latina, citando, especialmente, as significativas conquistas dos movimentos sociais no Brasil dos últimos anos, nos quais, como se vê em *Terra para Rose*, a força messiânica da fé dos sem-terra estimula as ações políticas.

A fala de Rose, por exemplo, ao afirmar, quando interpelada sobre a caminhada a Porto Alegre, que iria até mesmo a “Brasília a pé se fosse preciso nessa luta pela terra”, está visivelmente marcada por essa força que vem da dialética entre o espiritual e o material. A união de teorias marxistas e de concepções teológicas, dois pólos que, aparentemente, repelem-se, é um fato histórico que se realizou motivado pelas mudanças ocorridas, pós-guerra, na Igreja⁷³. Essa união corresponde, pois, às exigências das conjunturas desse período em que a Igreja sente recair sobre ela a responsabilidade de assumir uma posição de mediadora entre a população civil e o Estado. Repelir as imagens do fascismo, impedindo que novas cenas horripilantes sejam impressas na história, torna-se uma energia motriz para a participação concreta da Igreja na organização das massas.

Trata-se de uma verdadeira transmutação da face da Igreja Católica no “mundo moderno”⁷⁴. Transmutação acompanhada pelo rompimento do preconceito contra o marxismo, antigo inimigo ateu dos discursos cristãos. Se o centro das atenções da Igreja, agora, são os rostos desfigurados pela dilaceração imposta pela crueza da realidade político-econômica, torna-se emergencial a necessidade de compreender as estruturas sobre as quais se sustentam a organização da sociedade e o apoio para essa compreensão será buscado nas filosofias marxistas.

⁷³ Depois da Segunda Guerra Mundial, surgem novas correntes teológicas, especialmente, “na Alemanha (Bultmann, Moltmann, Metz, Rahner) e na França (Calvez, Congar, Lubac, Chenu, Duquoc) [e] novas formas de cristianismo social (os padres-operários, a economia humanista do padre Lebreton)”. (LÖWY, 1991: 33)

⁷⁴ Além das lembranças deixadas por Auschwitz, outros fatores foram decisivos para as mudanças ocorridas na Igreja Católica: “a destruição de preconceitos contra as forças de esquerda durante a resistência, o diálogo com o marxismo, a distensão quase simultânea do Vaticano (com a morte de Pio XII e a ascensão de João XXIII) e do Kremlin (com a desestalinização)” (PAIVA, 1985: 58).

Dentre os autores que fundamentam essas discussões, têm-se Althusser, Marcuse, Lukács, Henri Lefèbvre, Lucien Goldmann, Gramsci, Bloch. Ressalte-se a grande importância que adquirem, dentro da proposta da Igreja de levar educação política às massas, o conceito de utopia presente nas obras de Ernest Bloch e as acepções de Gramsci sobre o poder catártico da política.

Bloch elabora o seu pensamento a partir do questionamento crítico de “toda a história cultural do Ocidente” para, *a posteriori*, reconstruir “a história secreta da força das manifestações utópicas da história” (MÜNSTER, 1997: 16). Força que, insistentemente, mostra-se nas diversas formas de representação históricas e ficcionais – citadas no decorrer deste trabalho – que envolvem o tema da questão agrária brasileira. Força que nasce, pois, como superação do “ser-estático” diante dos resíduos que se fixam na cloaca de um sistema econômico conservador e injusto. A história secreta utópica, em Bloch, se revela, portanto, como “o pólo negativo oposto ao desespero”. Ela é expressão do “modo da ‘possibilidade’ e da ‘futuridade’ como horizonte sempre aberto de realização do possível e como o futuro canteiro de obras de algo (...) que já pode ser recolhido na forma de antecipação” (MÜNSTER, 1997: 21).

Essa antecipação pode ser visualizada em *Terra para Rose*. Em Porto Alegre, “a vida se instala ou se organiza dentro da Assembléia Legislativa do Rio Grande do Sul”. Ali, nas comemorações religiosas, nas canções representativas da cultura dos sem-terra, no modo como organizam o trabalho e em seus depoimentos, o ser que se desvela é o personagem que entende a importância de sua atuação social, para quem a visão do “nada” surge carregada pela sua esfera oposta. O “nada” passa, então, “a ser uma ‘força impulsionadora’ semelhante à da fome, uma força inquietadora e negadora, um agente histórico, um ‘elemento impulsionador em meio a qualquer gênese’ (...) capaz de levar para frente’ no processo real do ser” (MÜNSTER, 1997: 19).

O termo “catarse” utilizado por Gramsci ao se referir à ação do potencial político na vida do homem, pode, sem dúvida, ser relacionado a essas concepções de Bloch. Isso porque, para

Gramsci, a “política” não representa uma mera recepção ou manipulação passiva de dados históricos, conhecimentos teóricos e análises críticas, mas interliga-se à liberdade, à universalidade e a uma práxis ético-política. Se todas as esferas da vida social do homem “contêm a política como elemento real ou potencial ineliminável” (COUTINHO, 2003: 91), a catarse representa o momento em que ocorre o reconhecimento na práxis dos “nódulos” desse conteúdo político, bem como o reconhecimento do homem de que ele próprio é um desses “nódulos”. Representa a passagem, de fato, de um estado “egoístico-passional” para a “elaboração superior da estrutura em superestrutura na consciência dos homens” (COUTINHO, 2003: 91).

Um exemplo de “catarse” seria o processo pelo qual uma classe supera seus interesses econômico-corporativos imediatos e se eleva a uma dimensão universal, “capaz de gerar novas iniciativas”. Em outras palavras: seria “catártico” o momento no qual a classe deixa de ser um puro fenômeno econômico, graças à elaboração de uma vontade coletiva, para se tornar sujeito consciente da história. (...)

Mas seria equivocado limitar a esse exemplo da consciência de classe – o conceito gramsciano de “catarse”, ou seja, da “política” em sentido amplo. Pois é ontologicamente correto dizer que *toda* forma de práxis, inclusive a que não se relaciona diretamente com a formação da consciência e da ação política das classes, implica a potencialidade de uma passagem da esfera da manipulação imediata – da recepção passiva do mundo – para a esfera da totalidade (da modificação do real); ou, o que é um outro aspecto do mesmo processo, a passagem da consciência universal (para a consciência de nossa participação no gênero humano). (COUTINHO, 2003: 91-92).

Nesse sentido gramsciano, a “catarse” estaria presente também em *Vereda da Salvação*, quando a passagem “da recepção passiva do mundo” realiza-se com a conversão ao Adventismo da Promessa. Essa conversão provoca uma “desorganização” da vida rural tradicional no bairro do Catulé, pois altera as concepções religiosas e os hábitos culturais dos agregados e estabelece, assim, desequilíbrios em suas relações com o trabalho e com a terra. E isso representa a manifestação da “potencialidade” ôntica numa premente busca pela “modificação do real”.

Entretanto, a força ôntica messiânica, ao negar o “nada”, não se volta para o seu pólo oposto dentro do mundo humano, mas se canaliza numa luta contra o sobrenatural.

ONOFRE: Vim trazer a palavra. Será pouca, mas sustanciosa! A palavra que o Cristo mandou espalhar como cinza de queimada em rodamunho! Nova espada de Cristo! Aqui está seus crentes! E aqui está o apóstolo Onofre, cavaleiro da monarquia e seus par. Meus irmão! Nossos inimigos vão conhecer que o Cristo é vivo... e que Ele já está no mundo pr’a encontra e guiar nós tudo. Então, Deus vai abrir as nuvem como porta do céu e mostrar o caminho, o derradeiro da salvação. Caminho alumiado de estrela, onde os anjo passa voando. É nele que a gente sobe no Paraíso. (ANDRADE, 1986: 236).

A redenção catártica já se faz notar nessa fala de Onofre que está nas primeiras páginas do texto dramático. A felicidade desejada pelo ser, mas lhe negada pela existência, está tingida, em suas palavras, pelo tempo da figuração bíblica. A promessa da felicidade feita por Deus traz consigo a exigência do “temor” a ele para que seja possível a redenção. Assim, o homem “santo” – e, portanto, merecedor – carrega consigo a missão de espalhar a palavra. Esse homem é a “espada de Cristo”, do Cristo que já se encontra no mundo. A profecia apocalíptica que assinala o final dos tempos e o retorno de Jesus Cristo para garantir o “triunfo” daqueles que servem a Deus é evocada aqui, porém de forma fragmentária, sem nenhuma reflexão sobre ela. Observe-se, assim, que as pregações de Onofre trazem um misto de enunciados recortados do trecho bíblico. Fragmentos de uma história nos quais Onofre se agarra para tentar se construir como sujeito no mundo e aos quais recorre para mostrar a outros sujeitos o caminho dessa construção e conseqüente redenção.

É esse o homem fragmentado do mundo fragmentário contemporâneo. O homem que anseia por capturar o discurso da História, mas que capta somente partículas que se misturam a outras dos diversos enunciados fragmentados com os quais compôs a fábula de sua vida. Nessa fusão de partículas enunciativas, Onofre sente-se um “cavaleiro da monarquia” junto a seus pares. Vê-se que, por meio do discurso, sujeito, tempo e espaço se confundem. Dessa maneira, a voz do

líder religioso percorre a história, encontrando-se com a voz de muitos outros locutores e interlocutores. Jorge Andrade mostra, então, pela via discursiva, que, embora os fatos do Catulé não estejam incluídos em importantes discussões sobre o messianismo – como bem mostra a fundamental obra sobre o assunto, *O messianismo no Brasil e no mundo*⁷⁵, de Maria Isaura Queiroz, cuja primeira edição foi publicada em 1965 –, eles estão impregnados pela ressonância das vozes dos movimentos messiânicos registrados nessas discussões.

A fragmentação do sujeito está também presente nos depoimentos das personagens sociais de *Terra para Rose*. Seus discursos trazem o “rótulo” de um “processo social” em que “práticas e expectativas” são definidas e modeladas por um sistema de “significados e valores” nascido da desigualdade dos meios de produção cultural, bem como do acesso às formas de apreensão dessa produção. Os discursos dessas personagens trazem, portanto, a marca das formas hegemônicas de produção cultural de que falara Williams ao definir “hegemonia” que, segundo o autor, “é no sentido mais forte uma ‘cultura’, mas uma cultura que tem também de ser considerada como o domínio e subordinação vividos de determinadas classes” (WILLIAMS, 1979: 113).

Assim, a materialidade da linguagem mostra que as estruturas discursivas que compõem o filme se formam a partir de um misto de imagens. Elas revelam o desejo do sem-terra de poder partilhar do “brilho” capitalista; “brilho”, entretanto, “enganoso de mercadoria bem embalada [que] ofusca a compreensão mesmo dos críticos mais bem intencionados” (CEVASCO, 2001: 8). Revelam, também, o esforço em apreender um discurso marxista que se transforma em outra coisa, pois se mistura ao hibridismo ideológico da classe média dos grupos mediadores dos movimentos sociais⁷⁶. E revelam, ainda, a força messiânica dos mitos bíblicos motivada pela

⁷⁵ O surto messiânico do Catulé não é considerado um movimento messiânico, tendo em vista a abrangência restrita em termos de número de pessoas que dele participaram: dez famílias. E é esse o motivo, que é visível ao leitor, pelo qual Isaura Queiroz não inclui esses fatos em sua obra.

⁷⁶ Sobre esse assunto veja-se: MARTINS, José de Souza. *Reforma agrária: o impossível diálogo*. São Paulo: Edusp, 2004.

intervenção da CPT. A questão agrária no Brasil polariza, portanto, um conjunto de fatores sociais, políticos e ideológicos, cuja apreensão e interpretação só são possíveis se buscadas na totalidade histórica que os motivou. Nesse ponto, pode-se perceber a coerência do que afirmara Jameson:

Minha posição aqui é a de que apenas o marxismo oferece uma resolução filosoficamente coerente e ideologicamente premente ao dilema do historicismo (...). Somente o marxismo pode nos oferecer um relato adequado do *mistério* essencial do passado cultural, que, como Tirésias bebendo sangue, volta momentaneamente à vida e pode mais uma vez falar, revelando sua mensagem há muito esquecida em ambientes que lhe são totalmente alheios. Esse mistério só pode ser restabelecido se a aventura humana for única; só assim – e não por meio das divagações dos anacrônicos ou das projeções dos modernistas – podemos vislumbrar as exigências vitais que nos são feitas por questões há muito esquecidas, como a alternância sazonal da economia de uma tribo primitiva, as apaixonadas disputas quanto à natureza da Trindade, os modelos conflitantes da *polis* ou do império universal, ou, o que aparentemente está mais próximo de nós no tempo, as empoeiradas polêmicas parlamentares e jornalísticas das nações-Estados do século XIX. Essas questões, com relação a nós, só podem recuperar sua urgência original se forem recontadas dentro da unidade de uma única e grande história coletiva; apenas se, mesmo sob uma forma disfarçada e simbólica, forem vistas como algo que compartilha de um único tema fundamental – para o marxismo, a luta coletiva para se alcançar um reino de liberdade a partir de um reino da necessidade; apenas se forem apreendidas como episódios vitais de uma única trama vasta e incompleta (JAMESON, 1992: 17).

“Como Tirésias bebendo sangue”, o “demônio” do Catulé persiste com “vida” nas cenas atuais da questão agrária brasileira. É ele que pode ser encontrado por detrás dos escombros ideológicos acumulados desde o país colônia que, ocultando a urgência social do problema, foram os principais avais da inclusão da questão agrária, por um período excessivamente longo, na agenda política do Estado como “problema residual, episódico e menor” (MARTINS, 2004: 21) da trama político-social brasileira. Por detrás desses escombros, o “demônio” sinaliza os desencontros entre a realidade e o que os agregados da fazenda São João da Mata acreditavam ser a realidade; transfigura-se o seu rosto e, agora, ele sinaliza o não apagamento desse desencontro

no tempo; um desencontro que se mostra no caráter *luddita*⁷⁷ que está figurado nos atuais movimentos sociais.

Assim, o aspecto das lutas populares rurais e urbanas na “defesa” do “mundo ameaçado”, semelhante ao que ocorrera no *luddismo* inglês do século XVIII, conforma-se dentro de um caráter depredatório: cortes de cercas; ocupações de terras; quebra de postos de pedágios; saques; depredação de trens, ônibus, estações ferroviárias e rodoviárias; ocupações de repartições públicas e prédios abandonados. Esse aspecto aproxima, pois, o Brasil dos séculos XX e XXI da Inglaterra do século XVIII. Ao analisar os “motins da fome” ocorridos na Inglaterra nesse período, Thompson (1998) observa que os levantes dos pobres – que protestavam contra a fome, a alta dos preços, os maus procedimentos de comerciantes, etc – carregam uma significação muito além daquela dada por diversos historiadores que viam nesses levantes meras reações instintivas “da virilidade à fome” (THOMPSON, 1998: 151). Ao contrário disso, essas reações aconteciam dentro de um consenso popular do que são consideradas práticas legítimas e ilegítimas em face às normas e obrigações sociais dos vários setores e grupos da comunidade. Os desrespeitos às práticas tidas como morais dentro dos pressupostos estabelecidos, como também a privação de alimentos, eram motivos para uma reação violenta da população.

Embora essa economia moral não possa ser descrita como “política” em nenhum sentido mais avançado, tampouco pode ser descrita como apolítica, pois supunha noções definidas, e apaixonadamente defendidas, do bem-estar comum – noções que o povo, por sua vez, fazia soar tão alto que as autoridades ficavam, em certa medida, reféns do povo. Assim, essa economia moral não se intrometia apenas nos momentos de perturbação social, mas incidia de forma muito geral sobre o governo e o pensamento do século XVIII. A palavra “motim” é demasiado pequena para abarcar tudo isso (THOMPSON, 1998: 152-153).

Para abarcar o *luddismo* brasileiro, um “fenômeno tardio e extemporâneo”, a palavra “motim” também é “demasiado pequena”. Sendo parte de um processo de moldagem social cuja

⁷⁷ O termo “*luddismo*” é utilizado para fazer referência às lutas populares contra o avanço capitalista na Inglaterra do século XVIII. Trata-se de uma espécie de demonização do homem ou daquilo que representa ameaça ao bem-estar do homem.

exclusão e inclusão subumana se exacerbam continuamente, esse fenômeno ultrapassa as dimensões simbólicas, que alcançara na Inglaterra do século XVIII, figuradas nas pressões exercidas com a quebra de máquinas e ferramentas de trabalho em moinhos e padarias. Aqui, pretende atingir, “especialmente, o direito e as instituições” (MARTINS, 2004: 18). Todavia, para que a população pobre se faça ouvir, parece haver a necessidade da utilização de formas violentas de protesto no voltar-se contra a tradição a fim de desmontá-la e anular as iniquidades do passado. Uma violência que se choca com os anseios ontológicos do ser humano, pois se converte numa redenção que escamoteia suas expectativas e esperanças, que escamoteia, portanto, aquela que é a redenção desejada.

Nesse sentido, a ocupação de terras para se obter um direito, ainda que essas terras sejam improdutivas, revela uma das facetas da anomalia político-social brasileira. Note-se, pois, que os movimentos sociais que são os mais fortes protestos contra essa anomalia e fatos dos mais importantes, no Brasil das últimas três décadas, nas conquistas por formas mais igualitárias de vida, estão delimitados pela mesma deformação contra as quais lutam. Isso porque essa deformação que, no Brasil, faz-se notar no quadro social, político, econômico e cultural, conseqüentemente, tem se tornado parte intrínseca do processo de apreensão na formação social do sujeito. Apreensão e reprodução de idéias determinadas, na sociedade contemporânea capitalista, pela *Halbbildung* (semiformação) de que falara Adorno. “Semiformação” que impregna as consciências como um “sintoma” da sociedade de consumo, mas que não pode ser vista somente como um sintoma porque, mais do que isso, na narrativa contemporânea ela pode ser identificada como a própria “doença”. É produto de um “presente esquizofrênico”, mas é também produtora dele; portanto, constituída e constituinte das fendas e fraturas sociais.

A fala do sem-terra, nesse quadro social de sujeição discursiva, transforma-se em “postiça” e “inautêntica”. Uma fala que é vítima de uma “clausura cultural” que só encontra voz

no empréstimo discursivo que vem de fora do seu grupo social (MARTINS, 2004: 32). Ela transforma-se, assim, no fragmento do fragmento, pois se elabora a partir de frações do já reducionismo historicista com que grupos solidários ao seu conflito, como o MST e a CPT, têm analisado as teorias marxistas em que buscam apoio, bem como o próprio contexto sócio-político brasileiro. Nesse âmbito, pode-se, inclusive, afirmar que “o desencontro entre a Igreja, representada pela CPT, e o Estado situa-se, justamente, no terreno do conhecimento” (MARTINS, 2004: 32), ou seja, na ausência de compreensão “do que é a sociedade contemporânea, do que são as suas contradições mais agudas e de quais são as saídas possíveis que essas mesmas contradições propõem” (MARTINS, 2004: 32). Em tal contexto, a fala do sem-terra se torna, então, refém de um maniqueísmo político redutor e revela “não só a sujeição à opressão do latifúndio, da servidão” (MARTINS, 2004: 69) imbricada a ela, mas também a falta de elementos que podem lhe dar a liberdade para se exprimir com palavras nascidas da reflexão crítica dos problemas de sua classe. Observe-se abaixo dois depoimentos de personagens do filme que se intercalam às imagens da romaria a Porto Alegre:

HOMEM: Uma resposta concreta que nossos companheiro poderiam trazê pra nós. Chegá em Porto Alegre e ter essas terra desapropriada pro assentamento de nossas família, porque nós aqui como pai de família se sentimo muito necessitado. Doença, nesses barraco. Aqui não é fácil. Mal alimentados como nós temo, mal agasalhados. Então, nós temo uma grande esperança que nossos companheiro tenha alguma solução, que os órgãos federal se preocupem um pouco com a nossa situação e resolvam o problema da terra pra nós.

MULHER: A gente tá numa vida sofrida, carregando uma cruz, uma cruz pesada, mas com coragem, fê em Deus nós vencemo. A terra Deus deu para todos. A terra Deus não deu só pra uns tubarão, pra aqueles que pode, pra criar inseto, pra criar fera, pra criar capim. A terra é a coisa mais abençoada, é da onde nós tiremo o pão pra sustentar os da cidade com o suor do nosso rosto.

Três elementos são acentuados nas falas dos agricultores: a justiça social necessária, o sofrimento que os fazem merecedores dessa justiça e a salvação pela terra. Esses elementos denotam a forte herança hebraico-cristã na cultura brasileira, que busca sempre explicações para os fatos na “culpa” e coloca na arena do combate o bem e mal. Cultura em que o protagonista

“eu” torna-se sempre “o agente defensivo, passivo e autoindulgente que denuncia e sacrifica o personificador da ‘causa’, o culpado” (MARTINS, 2004: 62). A “culpa” tem sido, desde o Brasil colônia, um tônico que, frequentemente, aparece em discursos de instituições religiosas ou profanas. Note-se que ela está na fala da personagem masculina, marcada pelos elementos enunciativos que compõem os discursos do MST, e na fala da personagem feminina, modelada pelo discurso religioso. Nas duas, as “causas” não se encontram em circunstâncias sociais, políticas, econômicas, as “causas” estão no indivíduo. O grande culpado no depoimento da agricultora é o latifundiário, é ele que deve ser punido. Ao Estado cabe o papel do “salvador”, trazendo consigo a responsabilidade de resolver a questão da terra e beneficiar o “povo sofrido e injustiçado”. Desse modo, a “culpa” que aparece nas entrevistas feitas com os sem terras traz estampada em si o seu oposto: a inocência; e, em vista disso, o irrevogável direito à felicidade. O emaranhado de sentimentos que estão imbricados à “culpa” não faz, pois, soar nas vozes ouvidas “ecos de vozes que emudeceram?” (BENJAMIN, 1994: 223). Não são, então, esses mesmos sentimentos que movimentam os traços imagéticos inscritos em *Vereda da Salvação*?

CENA II: ENTORPECIMENTO DA AÇÃO SÓCIO-HISTÓRICA NOS FIOS DA URDIDURA SOBRENATURAL

Segundo Benjamin, a representação “da felicidade está indissoluvelmente ligada à da salvação” (BENJAMIN, 1994: 223). Uma representação que, em *Terra para Rose* – implícita ou explícita nas falas e ações das personagens –, visa, não só a remissão das personagens fílmicas, mas também o alcance daqueles que não puderam ser redimidos da indiferença sócio-econômica de que foram vítimas e não poderão mais ser “chamados” à felicidade. Assim, a recordação de vidas do passado, nas formas de representação, “traz consigo um índice misterioso” que as

“impele à redenção” (BENJAMIN, 2004: 223). Nesse sentido, enquanto elemento que dá força à intriga de *Vereda da Salvação*, a redenção é o tema que entrecorta todo o texto e ao entorno do qual giram as pregações dos líderes religiosos Onofre e Joaquim:

ONOFRE: Quando Cristo tinha suas andança na Terra, um dia vieram de encontro DÊLE os endemoniado... e foram logo deitando ofensa. Com a ordenança do Cristo os demônios saíram do corpo dos homens p'ra entrar numa partida de porco que andava fucinhando ali por perto; e eis que toda a manada, por ordem de Deus, saiu correndo em direção da morte. Só assim foi exterminado os demônio... e os homens livre deles puderam subir no caminho do Cristo! Por isso, meus irmãos, é preciso merecer, não trazer impureza no corpo. Quem não livrar o corpo de tudo que segura a gente na Terra, não pode subir no caminho estrelante! Amanhã, vocês vão p'ra cidade do Tabocal em peregrinação... vão conhecer nossa igreja e encontrar o enviado da Capital. Faz um ano que ele visitou nós. Amanhã será só alegria pr'a êle e pra todo mundo. *(Pequena pausa)* Depois desta semana de oração e penitência, desses dia de jejum, é preciso perdoar, pagar as dívida visível e invisível, botar todas as maldade p'ra fora. Deus não gosta dessas coisa. O sacrificio da humilhação é o único que purifica o corpo. *(Artuliana sai do casebre e junta-se aos agregados)* Qual é o primeiro? Será que estão puros? Estão, irmão?! (ANDRADE, 1986: 236).

Vê-se que Onofre inicia a sua pregação adaptando, para a finalidade a que se propõe, a história bíblica que está, dentre outros evangelhos, em Lucas 8: 26-39. Nela é narrada a expulsão do demônio do corpo de um homem que pertencia à região de gerasenos e, freqüentemente, era tomado por demônios que o atormentavam e o impeliam a andar sem rumo pelo deserto. À chegada de Jesus a essa região, tal homem vem a seu encontro e prostra-se aos seus pés, dizendo: “Que queres de mim, Jesus, filho do Deus Altíssimo? Peço-te que não me atormentes” (LUCAS, 8: 28). Dessa maneira, os demônios, que estavam no homem, imploraram que Cristo permitisse que eles entrassem numa manada de porcos que estava próxima dali, pois não queriam voltar para o abismo. Entretanto, quando os demônios entraram nos porcos, “a manada se arrojou pelo precipício, dentro do lago, e se afogou” (LUCAS, 8: 33). Note-se que essa passagem bíblica é evocada para introduzir uma fala, cuja finalidade é mostrar que o pecado deve ser eliminado do íntimo do homem, pois ele permite a aproximação do demônio, impedindo a redenção. O pecado

significa, então, a presença assustadora do mal nas entranhas humanas; ele atemoriza porque impulsiona uma luta contra algo invisível que, vindo das profundezas infernais, une-se à própria essência do ser. Em outro fragmento, Onofre reitera o poder do Satanás sobre o homem ao chamar a atenção de Manoel e Joaquim que entram, nesse momento, em conflito porque o jovem recrimina a não conversão de Ana, filha de Manoel, à nova religião:

ONOFRE: Joaquim! Não quero discussão. Malquerença também é pecado maior. E o pecado é arma de Satanás p'ra gorar a peregrinação. Demônio é coisa invisível, ninguém pode ver, saber que está com êle no corpo. Tudo pode ser êle. Toma tento, meus irmão! Porque o novo Cristo já pode estar nas vizinhança. (*Conciliador*) Manoel! P'ra maior grandeza do Deus, é preciso continuar as conversão. Procura mostrar as razão p'ra Ana. O progresso da crença carece de continuar... até dobrar o mundo e a Bahia também.

MANOEL: Eu sei, Onofre.

ONOFRE: Vocês são os chefe aqui... deve de exemplar. Levem, em paz, os irmãos p'ro Tabocal (ANDRADE, 1986: 238).

A referência ao demônio atua nas estruturas discursivas como um forte argumento que, ao estimular o medo frente a tudo (objetos e pessoas), pois “tudo pode ser êle” e provocar a busca da libertação dos pecados, exerce controle sobre as ações dos agregados, inserindo-as nos moldes doutrinários do Adventismo da Promessa. O demônio é apresentado, nesse entrecho doutrinário, como uma realidade “tão plausível” que, na grota do Catulé, não se punha em dúvida que ele rondasse aquele espaço, “assim como se considerava uma realidade concreta cair vítima de suas tentações ou ser diretamente possuído por êle” (CASTALDI, 1957: 24). Sendo assim, o conflito existente entre Manoel e Joaquim, na visão dos agregados, é culpa do Satanás. Esse elemento, enfatizado na voz de Onofre, em *Vereda*, provavelmente foi inspirado na descrição de Castaldi do conflito existente entre o líder administrativo e o líder religioso. Nela o autor revela que o próprio genro de Manuel, voltando-se contra o sogro, dirige-se a ele, gritando: ““Em nome de Jesus Nazaré, sai Satanás, sai Satanás!”” (CASTALDI, 1957: 23). Isso mostra que a estranheza com que o olhar externo ao grupo de meeiros percebe a agressividade de Joaquim, dentre o grupo não ocorre, uma vez que, não havendo dúvidas sobre a existência do Satanás, “o comportamento de

Joaquim é aceito (...) como justo e a designação de ‘expulsador de Satanás’, que lhe é atribuída, tem uma conotação quase honorífica” (CASTALDI, 1957: 25). Há que se lembrar, entretanto, que essas práticas de exorcismo realizadas no Catulé são ocorrências específicas ao *pathos* que envolveu o grupo de Adventistas da gruta do Catulé na Semana Santa de 1955. Não consta que práticas semelhantes tenham sido realizadas por membros dessa seita antes ou depois das mortes das quatro crianças nessa localidade.

O Adventismo da Promessa nasce num “período de intensa efervescência religiosa-milenarista que envolve os Estados Unidos, nos séculos XVIII e XIX” (QUEIROZ, 1995: 109). A seita, como o próprio nome atribuído a ela revela, fundamenta-se na crença no “Milênio” ou “Juízo Final” em que Cristo – cujo retorno é profetizado nas “Escrituras” – julgará vivos e mortos. Assim, “os mortos fiéis” ressuscitarão para reinar na “Nova Terra” junto aos homens justos e que se mantiveram “firmes na fé” pregada pelo Adventismo. Já os “ímpios”, vivos e mortos, ao lado de “Satanás” e dos “seus anjos”, serão julgados e “destruídos para toda a eternidade”. Livre do mal, “a terra estará purificada e os salvos terão suas habitações seguras e viverão pelos séculos dos séculos com o cordeiro de Deus – Jesus Cristo –, na Nova Terra, o lar dos remidos” (QUEIROZ, 1995: 115).

A escatologia⁷⁸, na urdidura do Doutrinário da Igreja Adventista, funciona como uma espécie de tear que une os fios das exigências impostas pela doutrina no cumprimento de leis e normas, visto que todas as orientações convergem para a preparação do homem para esse “acontecimento final”. Essa visão escatológica do mundo encerra a crença numa espécie de re-criação das formas de vida pertencentes à origem primeira; aquela que representara a era da “felicidade”. Portanto, o “fim do mundo” traz consigo a “criação” de um novo mundo. Trata-se

⁷⁸ A palavra escatologia tem sua origem no termo grego *escháton* que, geralmente, aparece “empregado no plural, *tá escháta*, ‘as últimas coisas’” (LE GOFF, 2005: 323).

de uma visão que pode ser encontrada em inúmeros tempos e espaços, religiosos ou profanos, como se verifica em *História e Memória* (2005), em que Le Goff apresenta uma descrição analítica do *eschatón* em diversificadas formulações sócio-culturais. O autor divide a sua explanação em: *Escatologias não-judaico-cristãs; Bases doutrinárias e históricas da escatologia judaico-cristã; Escatologia e milenarismo no Ocidente medieval; A escatologia cristã (católica, reformada e ortodoxa) na Idade Moderna (séculos XVI-XIX); A renovação escatológica contemporânea*.

Note-se que independentemente das particularidades da História que envolvem cada uma das visões escatológicas, descritas por Le Goff, todas convergem a um ponto em comum: a profunda relação entre o *escháton* e a utopia. Uma relação que se faz perceber na pré-figuração de um modelo ideal – elemento pertencente tanto às concepções escatológicas quanto às utópicas. Outro aspecto que une ambas é o fato de, por “ódio à História”, preverem a destruição do tempo, embora se saiba que a utopia tem “um ponto de partida histórico, em geral bem preciso e vise substituir – de maneira violenta ou não – uma dada situação histórica” (LE GOFF, 2005: 328). Assim, de modo distinto da escatologia, a utopia não possui necessariamente uma antevisão milenarista. O anseio por uma sociedade ideal pode representar o motivador das ações que desencadeia, “sem a previsão e espera de uma segunda fase e de um dia final” (LE GOFF, 2005: 328). Enquanto a escatologia, ao contrário, retira suas forças da espera; numa espera que revela estruturas mentais e sentimentos coletivos, provoca o despertar de reações e inflige alegrias, aflições e desenganos. Conforme destaca Le Goff, entender a estrutura e mentalidade de um grupo social requer também compreender as suas “aspirações e desígnios” à luz dos traços com que esboça o desenho do tempo.

São esses traços que se revelam, em *Vereda da Salvação*, como motivadores para o tipo de relação que o grupo de agregados estabelece com o seu entorno social e também são eles que

denotam as circunstâncias de crise vividas ali. Crise que traz estampada em sua face “as transformações econômico-sociais por que passara a região” (RIBEIRO, 1957: 66). Há, portanto, uma relação dialética entre essas transformações ocorridas na região, a conversão ao Adventismo da Promessa e a forma como os meeiros passaram a produzir comportamentos que demonstram insatisfação frente à existência depois da conversão. Jorge Andrade faz com que isso se torne perceptível no diálogo abaixo entre Ana e Manoel:

ANA: O senhor parece que está perdendo a cabeça, pai! Onde já se viu passar três dias sem comer nem beber! Ficar uma semana à toa... com nosso milho apodrecendo nos monte!

MANOEL: É por amor do Cristo. Êle já pode estar penando na terra.

ANA: O senhor acredita mesmo nisto pai? Que o Cristo anda escondido por aí?

MANOEL: Acredito! O Onofre disse que qualquer dia ÊLE vai aparecer... pobre como nós mesmo, mais sofredor que nós tudo junto. E não vai aparecer como imagem de santo, não!... coberta de ouro e prata! Pode ser até um agregado escondido em nome de gente no mundo!

Pode-se perceber que os padrões de comportamento tradicionais são sensivelmente alterados pela crença religiosa. Os agregados que habitavam na clareira do Catulé sempre foram considerados, pelo proprietário, os mais trabalhadores e “ordeiros” de sua fazenda. Agora, o apego aos ensinamentos religiosos, faz com que, na Semana Santa – semana de jejum e penitências – eles deixem que o milho apodreça nos montes. Este é um signo representativo da realidade paralela que as personagens vão gradativamente construindo. A fé na vinda do Cristo, que pode ser um agregado como eles, representa outro indício dessa realidade; trata-se de uma projeção, no Cristo, de sua própria condição social e psicológica de existência: Cristo virá como um humilde trabalhador e “mais sofredor” do que todos juntos.

A conversão introduzira, pois, uma profunda mudança nos hábitos mentais e sociais dos agregados. Tornam-se numerosas as suas obrigações religiosas: participação em cultos, reuniões e vigílias noturnas; “orações individuais diárias”; estudo de trechos da doutrina para a celebração que ocorria no sábado; “contribuições em dinheiro” (RIBEIRO, 1957: 71). Essas práticas,

todavia, dificultam ainda mais as condições econômicas dos agregados. Isso porque as alterações sócio-econômicas operadas em suas vidas, com a passagem de posseiro para agregado, exigem uma conseqüente dedicação maior ao trabalho. N’*Os parceiros do Rio Bonito* (2003), Antonio Candido exemplifica isso com de uma comparação entre “o caipira que procura enquadrar-se ao máximo nas novas condições” com aquele “que se apegava à vida religiosa tradicional, procurando conciliá-la com as exigências do presente” (CANDIDO, 2003: 213).

1) O lavrador mais eficiente do grupo era Nhô Quim, chefe dum *bloco familiar*. Ébrio regenerado (ao que parece, por influência de catequese evangélica em seu bairro de origem), residia ali desde 1940, tendo eu podido conviver com ele em 1948 e em 1954. Não guarda dia santo, não bebe, não passeia, não costuma ir a festas, não participa de quaisquer práticas religiosas. Trabalha rijo com o auxílio dos seus e possui a melhor situação entre os parceiros, podendo, além do plantio para subsistência, dedicar-se a culturas lucrativas: amendoim, algodão, mais tarde formação de cafeeiros.

2) Em casas vizinhas moravam Nhô Bicudo e seu filho Vico. Trabalhadores aplicados, são contudo muito piedosos (o pai é o *capelão* da redondeza), praticando a vida religiosa com o fervor dos velhos tempos. Observam rigorosamente domingos e dias santificados, estes de acordo com a definição tradicional, que abrange um elenco maior que atualmente, e prescrito pela Igreja (...). Além disso, velam defuntos, o pai atende a pedidos para rezar em bairros próximos, participam das festas mensais na capela do Socorro (...) a cerca de uma légua.

Este apego à tradição os faz perder um tempo precioso, que redundaria em prejuízo, dadas as circunstâncias atuais. Não lhes vale a decisão com que trabalham, nos dias em que o fazem: vivem constantemente apertados. (CANDIDO, 2003: 214).

Os agregados de São João da Mata, três vezes por semana – “quartas, sextas e domingos” –, reuniam-se para orar “na casa de Geraldo A. P., que por ser maior, servia também como casa de oração” (RIBEIRO, 1957: 69). O sábado, por sua vez, era rigidamente guardado por eles. Nesse dia, que se estende “do pôr-do-sol de sexta-feira até o pôr-do-sol do dia seguinte”, dedicam-se tão somente ao descanso e à oração – nem ao menos varrer a casa ou fazer a comida é permitido. Em vista disso, o dia que precede o sábado é de preparação: organizam a casa, passam suas melhores roupas para o culto e deixam a alimentação pronta. Ao crepúsculo da tarde, juntam-se no terreiro “da casa de Onofre para ‘receber o sábado’” (RIBEIRO, 1957: 70). Além

dessa intensa dedicação religiosa, que lhes acarreta prejuízos – pois lhes “rouba” o tempo que poderia ser dedicado ao trabalho – as doações à Igreja, em dinheiro, são obrigatórias.

A vida das dez famílias que habitam na grota se altera sensivelmente também no que tange às normas morais de conduta. Eles, agora, devem respeitar inflexivelmente os dez mandamentos, absterem-se “de comer carne ou gordura de porco”, não podem beber, fumar, ir a festas, dançar, “conversar sobre frivolidades”, nem “tocar ou cantar qualquer música profana” (RIBEIRO, 1957: 71). Precisam ainda obedecer a uma rígida moral sexual e a regras que exigem respeito mútuo entre os “irmãos”. Qualquer desrespeito a essas normas deve vir acompanhado de arrependimento público e reparação de danos causados. Caso isso não ocorra, a pessoa pode ser expulsa da Igreja e até mesmo do local, como ocorreu com Eva e Avelino ao desobedecerem a Onofre, que se opôs ao casamento deles, “porque achava que Avelino havia abandonado a mulher sem motivo justo, apenas por gostar de Eva” (RIBEIRO, 1957: 71). Esses aspectos relacionados à conduta merecem destaque em *Vereda da Salvação*:

GERALDO: (*Ajoelha-se diante de um dos agregados*) Devo vinte mil-réis p’ra você. Só tenho dez. Toma! Não tenho mais.

ONOFRE: A intenção é que vale. Tenho que visitar outras fazenda. P’ra vocês, esta é a hora do perdão.

CONCEIÇÃO: (*Empurra Pedro*) Fala!

PEDRO: Falar o quê?

CONCEIÇÃO: Fala, Pedro! Você sabe!

PEDRO: (*Adianta-se, acanhado*) Eu...

ONOFRE: Ajoelha, irmão!

PEDRO: Eu... Não é que bebi um gole de cachaça, lá na vendinha do Figueredo? (*Sorri e fala rápido*) Não sei como foi acontecer! (*Bom humor*) Foi só um golinho à toa. O peito tava chiando que danava!

ONOFRE: Pedro! Jesus derramou o sangue p’ra salvar os homem.

PEDRO: É como sem dúvida!

ONOFRE: P’ra nós, Ele só pede uma vida ordeira, limpa. Uns precisa ajudar os outro, levando vida de ordem, acabando com esses lugar de malvadeza (ANDRADE, 1986: 236-237).

O sofrimento de Cristo é o elemento continuamente evocado, no texto dramático, para justificar a “vida ordeira” que é cobrada pelo padrão de conduta estabelecido pelo Doutrinário da

Igreja. Entretanto, a valorização desse padrão de conduta não é um aspecto que se manifesta entre os meeiros somente depois da conversão ao Adventismo. Note-se que ele já fazia parte de um ideal desejado de comportamento que vinha do catolicismo rústico; versão do catolicismo que se desenvolvera, em localidades rurais brasileiras, devido à escassez de sacerdotes e a aspectos “religiosos populares trazidos pelos primeiros colonos portugueses” (QUEIROZ, 1995: 111), apresentando algumas variações de acordo com peculiaridades regionais e influências indígenas e africanas.

Trata-se de um código propriamente dito, que se diferencia de outros códigos religiosos locais, mas que não os exclui necessariamente. Através de sua análise podemos ver que a religião não tem apenas a função de oferecer o “remédio para os casos desesperadores”, mas que, muito mais do que isso, ela é uma maneira de pensar o mundo natural, o mundo social e o mundo espiritual que permite aos homens viver o cotidiano de suas relações. O catolicismo popular seria assim visto enquanto um conjunto de crenças e de rituais relativamente sistemáticos, que ao mesmo tempo constitui um meio de expressão para os valores e regras sociais importantes para o funcionamento da sociedade rural brasileira e de justificativa para as divisões e posições relativas de poder dentro dela. Entenda-se dessa forma o seu caráter prático: o de oferecer um meio simbólico no qual são representados e comunicados regras e princípios da estrutura social tal como ela é vista pelos agentes sociais e no qual estes são legitimados a fim de permitir a sustentação da estrutura (Leach, 1967)

Todos os males que afligem os homens são vistos dentro desse sistema como o sofrimento devido neste mundo (...). O sofrimento é ligado à idéia de **castigo** enviado pela autoridade suprema do universo – **Deus** – e seus intermediários – os **santos**. Em última análise tudo se explica pela vontade soberana dessas entidades (ZALUAR, 1975: 1977).

Dessa maneira, a conversão ao Adventismo da Promessa se insere dentro do quadro de valores que envolvem as “antigas” concepções e crenças espirituais do caipira. Os depoimentos dos meeiros demonstram que o interesse pela religião Adventista foi despertado, exatamente, pela rígida exigência de que os “fiéis” seguissem os mandamentos. Manuel relata que, quando católico, era “muito bravo, bebia muito e brigava por qualquer coisa”. Segundo ele, embora a religião católica não incentive essas atitudes, todos têm espaço dentro dela, até mesmo o “assassino” e o “ladrão”, visto que “ninguém precisa carregar o fardo do pecado; é só confessar

e deixar o fardo com o padre””. Assim, percebeu que ““a lei dos crentes é mais decente para Deus”” (RIBEIRO, 1957: 72), porque impõe o respeito aos preceitos bíblicos e isso torna o crente ““mais sincero’ que o católico” (RIBEIRO, 1957: 76).

“A religião dos crentes é uma religião severa, é a religião da tristeza e da pobreza: não se pode ir a festas, nem ao cinema, nem à feira – o povo do progresso não quer abandonar essas coisas, mas não vê que isso só traz desassossego. Vivendo desprendido do mundo, a vida é mais fácil: antes tinha mais de seis contos de armamento e não podia dormir direito, de medo de ser atacado; tinha o paiol abarrotado, e sempre com receio de falar alguma coisa. Depois não carregava arma nenhuma, não guardava tanto mantimento e dormia descansado, tendo sempre o que comer” (RIBEIRO, 1957: 74).

A mudança de comportamento relatada por Manuel relaciona-se visivelmente a duas implicações: a um ideal “puritano” já ligado à “cultura caipira” e às transformações materiais nas formas de vida do caipira. Destaque-se que esse ideal puritano chocava-se com o modo de vida anterior, pois a condição de posseiro – que exigia a defesa da “posse incerta da terra” – favorecia um outro ideal: o do “homem valente”. Assim, a aceitação de um ideal de rígida moralidade e “temperança” está vinculada à condição de agregado e aos efeitos psíquicos trazidos por essa nova situação. Vê-se que o desprendimento do mundo, proposto pelo Adventismo, de que falara Manuel, conforma-se com as atuais condições materiais de sua existência. Além disso, a fé religiosa abrandava o sentimento de fragilidade e inferioridade intrínseco à transição de um estado visto como superior para um estado sentido como inferior, de modo que a interpretação do Adventismo como uma crença que transforma em reais os padrões ideais de comportamento traz implícito “um sentimento de superioridade sobre os católicos” (RIBEIRO, 1957: 76). É esse o sentimento que, mesmo inconscientemente, quer se fazer prevalecer. Contudo, inevitavelmente, ele vem acompanhado de um misto de outros sentimentos, construídos na trajetória de expropriações e sombrias condições materiais de existência. No diálogo abaixo, por exemplo, é possível perceber certa insegurança diante da viagem ao Tabocal:

ONOFRE: Esparramar a luz dos conhecimento é tarefa nossa, Joaquim! Faça todos continuar o jejum. Precisam estar puros p'ra entrar na casa de Deus, no Tabocal.

JOAQUIM: Todo mundo vai ficar puro Onofre.

ONOFRE: Afastem os maus pensamento, façam o sacrifício da fome, sintam amor um pelo outro e não tenham soberba.

MANOEL: Ninguém tem, Onofre.

ONOFRE: É assim que os horizonte fica tudo como porta aberta. É preciso levar uma vida justa, não fumar, não beber, não comer carne de certas criação. São ordens do livro. Amanhã, com os irmãos da fé de todas as fazenda, vamos se humilhar diante do Senhor. Deus esteja com vocês. (ANDRADE, 1986: 238-239).

Onofre e Joaquim, como portadores da “luz do conhecimento”, possuem uma tarefa muito importante nessa viagem de proselitismo ao Tabocal. Caberá a eles pregar numa cidade cujo nível de instrução das pessoas é superior ao do grupo do Catulé. A expectativa e a insegurança que isso gera são motivadores, como se percebe na fala de Onofre, de uma busca extrema de purificação do corpo e do espírito. Subentende-se, assim, que essa purificação os fortaleceria espiritualmente, tornando mais ameno o enfrentamento ao desafio. No decurso do primeiro ato de *Vereda da Salvação*, a referência à viagem ocorre inúmeras vezes numa progressão que revela sentimentos instáveis e contraditórios frente a ela. A movimentação desses sentimentos torna-se, então, um importante elemento para preparação da atmosfera que leva ao transe místico dos agregados.

Carolina Martuscelli (1957), que acompanhou a equipe de Castaldi ao Catulé, entrevistando as pessoas e submetendo-as a testes psicológicos, observa que traços denotando ausência de auto-estima, ausência de auto-afirmação, insegurança, passividade e dependência podem ser percebidos em grande parte dos entrevistados. A autora destaca, em suas análises, que as “necessidades psicológicas” do indivíduo exercem grande influência na apresentação de seus traços psíquicos e comportamentais. Todavia, as “forças do meio” podem atuar sobre esse indivíduo e desencadear reações; em outras palavras, o homem pode ser motivado “a agir por forças psicológicas originadas do meio devido a exigências objetivas e não a motivos subjetivos” (MARTUSCELLI, 1957: 86).

Resultados experimentais e observações clínicas tendem a indicar que uma visão mais clara e consistente da personalidade de um indivíduo parece estar contida no que o mundo significa para ele, o que envolve necessariamente a relação pessoa-mundo e a percepção de si mesmo. Assim as modificações que ocorrem na percepção do eu e na percepção da realidade exterior seriam acompanhadas de modificações do comportamento (MARTUSCELLI, 1957: 86).

Os indícios da fuga mística que envolverá os meeiros começam a desenhar-se no final do primeiro ato quando o afastamento de Onofre, que segue na frente ao Tabocal, faz recair sobre Joaquim a responsabilidade da orientação espiritual do grupo. Após assumir essa posição de primeiro líder, manifestam-se alterações no modo de ele se relacionar com o seu entorno; dentre elas: supervalorização do pecado e do mal e mudança comportamental frente às crianças.

DURVALINA: A Daluz pode dar de mamar?

JOAQUIM: Não

DURVALINA: Leite de mãe não é comida que ofende Deus, Joaquim.

JOAQUIM: Não pode já disse.

DURVALINA: Três dias é demais p'ra uma criança ficar sem alimento.

JOAQUIM: Criança também não é gente?

DURVALINA: Só os grande têm pecado. Filho miúdo é recado de Deus!

DOLOR: (Sai à porta e observa Joaquim)

JOAQUIM: Ninguém sabe do que nasce. Certas coisa fica perdido na distância.

DURVALINA: Demônio só tem figura de gente grande, não é, Dolor? Criança de peito... ou cria na barriga... ainda está com pureza do céu.

JOAQUIM: O Onofre disse que tudo pode ser êle.

DURVALINA: (*Meio angustiada*) É só por causa do menino da Daluz. Só por isso. Êle está mofino, Dolor!

JOAQUIM: Seria o mesmo que dar o peito p'ro danado!

DALUZ: Credo em cruz!

JOAQUIM: Êle pode estar por aqui, sondando! E isso é obra de qualquer um animoso p'ro lado ruim, p'ro lado de fazer o mal.

DURVALINA: (*Aflita*) Se êle pode estar aqui... então, vamos se embora, Joaquim. No Tabocal a gente pode dar de comer p'ras crianças. (ANDRADE, 1986: 243)

No entanto, a viagem ao Tabocal é suspendida com base no argumento de que há “ruindade” escondida que precisa sair “p'ra fora”. A disputa entre Manoel e Joaquim agudiza-se, tornando-se uma espécie de embate entre o representante do mundo terreno e aquele que passa a se perceber como um enviado de Deus. Essa posição em que se sente, consequentemente, eleva Joaquim diante de seus próprios olhos e dos olhos dos demais agregados e anula o seu fracasso na

“lida com a roça”, fazendo-o voltar-se contra o sistema que infligira a ele uma posição subalterna. Manoel, por sua vez – que sempre possuía o maior prestígio dentre todos, pois conseguira as terras para que morassem e plantassem –, sente-se ameaçado por essa ascensão de Joaquim.

JOAQUIM: Meus irmão! Meus irmão! Manoel não quis aceitar as proposta de paz. Deus é testemunha. Venham todos!
DURVALINA: (*Atemorizada*) Que foi Manoel? Que que você disse?
JOAQUIM: Pedi perdão mais uma vez e êle negou.
MANOEL: Porque não tenho nada a perdoar, nem do que pedir perdão, já disse.
JOAQUIM: (*Subitamente*) Você tomou metade da minha roça.
DOLOR: Estava no mato, meu filho.
PEDRO: Você desacorçoô da roça, Joaquim!
MANOEL: Obedeci ordem do administrador.
JOAQUIM: Só existe a vontade de Deus, fazenda não é nada.
ANA: É quem manda. Você não quer é saber de obrigação.
JOAQUIM: É isso! É isso, irmãos! Só porque êle é de valença na fazenda, toca mais terra do que nós... não quer se humilhar na minha frente.
MANOEL: Essa questão da roça já foi resolvida e não guardei nenhuma raiva. A fazenda deixou tocar essas terra, sem renda... só p’ra formar pasto depois. É preciso cumprir os trato, senão a gente é posto p’ra fora. Você sabe disto.
JOAQUIM: Êle é amigo das possança.
MANOEL: Cumpro a obrigação. Se não fôsse assim, ninguém tinha terra p’ra tocar.
DURVALINA: É isso mesmo, Joaquim
1º HOMEM: Manoel ajudou a gente.
JOAQUIM: Não quer me aceitar como chefe.
MANOEL: Você não é chefe coisa nenhuma.
JOAQUIM: Sou chefe do novo Deus!
MANOEL: Meu, você não é.
ARTULIANA: Nem meu.
Joaquim: Eu sou chefe de Deus! Sei ler as palavra dêle no livro. Dei alegria p’ros irmão e ensinamento p’ra muita coisa que ninguém assuntava. Êle arranhou terra, mas eu dei a palavra certa do livro.
MANOEL: Sem terra nós não vive. Eu dei as garantia (ANDRADE, 1986: 249).

A disputa representada nesse fragmento trava relações profundas entre as operações mentais do sujeito e sua inserção espaço-temporal. Essa disputa é, pois, um elemento importante na consolidação da ascensão de Joaquim; de uma ascensão que figura a redenção individual da personagem e anula a relevância do tempo e espaço que lhe negaram a emancipação no mundo dos homens. No entanto, como a “qualidade especificamente humana” é reiterada no fato de que as atividades e ações do ser são condicionadas pela vivência com outros homens, não podendo,

inclusive, sequer serem imaginadas “fora da sociedade” (ARENDT, 1991: 31), a redenção de Joaquim só realizar-se-ia se ele tivesse como testemunha a sua comunidade. Percebe-se, então, que o embate, que ocorre ante o olhar do grupo, é de ordem social, material: Manoel “é de valença na fazenda” e, por ordem do proprietário, tirara de Joaquim “metade” da sua “roça”. Isso denota o ressentimento contra Manoel, cuja respeitabilidade social é reconhecida por todos. Joaquim, todavia, possui conhecimento da “palavra certa do livro”, de modo que somente a fuga da realidade sócio-histórica poderia fazer com que a sua liderança se sobrepusesse à de Manoel. Assim, no auge do embate entre os dois, Joaquim “*retesa todo o corpo*” e diz estar sentindo-se “leve como as pena”. Imediatamente, todos reconhecem que ele está sendo “selado” pelo “Espírito Santo” e que o Batismo no Espírito não ocorre se o “coração” do homem estiver “impuro” (ANDRADE, 1986: 249). Esse momento representa a vitória de Joaquim sobre Manoel e o subtrair-se do “poder” dos elementos que mantêm as personagens presas à materialidade da vida para que se sobreleve o poder de Deus.

JOAQUIM: (*Ajoelhado e olhando para o alto*) Dor da terra, dor do sol, dor da chuva, dor do frio, dor da sede, dor do ouro, dor das roça, dor da fome, dor de tôdas as dor! Eu sou quem recebe as penação maior do mundo! Sai as dor do meu corpo como as lágrimas da Senhora e espalha como as palavra de todos assunto! (ANDRADE, 1986: 249).

Batizado pelo Espírito Santo, Joaquim entra numa espécie de transe letárgico que o põe diante de sua trajetória de ausências materiais e sofrimentos físicos. Na rememoração do passado de dores abre-se a via, não só de sua redenção, mas de todos aqueles que se converterem ao Adventismo, uma vez que a personagem reconhece-se como o Cristo; que, recebendo “as penação maior do mundo”, veio para libertar os homens do pecado; de um pecado que “vai empurrar o ar do mundo” para que “o sofrimento” indique “a vereda por onde” se “chega ao paraíso” (ANDRADE, 1986: 250). Esse reconhecimento é construído de forma intertextual, comunicando-se com o sofrimento de Jesus no Getsêmani. Os elementos que compõem a *mise*

em scène propõem, então, uma inversão no curso dos episódios da *via crucis*. Isso porque, ao contrário de Jesus que, na noite anterior a sua execução, agonizou, preparando-se para o sofrimento e morte, Joaquim já percorrera a sua “via dolorosa” e, como as “lágrimas” que aliviaram o pesar da mãe de Jesus, ele expurga as suas dores e prepara-se para sua sublimação. Na seqüência da cena, Joaquim, impaciente, afirma estar falando com o Espírito Santo:

JOAQUIM: Quietos! O divino Espírito Santo está falando ordem p’ro mundo!
(*Depois de uma pausa sorri*) Assim será!

DURVALINA: (Angustada) Que que êle disse?

JOAQUIM: É p’ro Manoel ajoelhar na minha frente e aceitar o ato de humilhação.

VOZES: Pede! Pede perdão, Manoel!

DOLOR: (*Suplicante*) Pede, Manoel!

MANOEL: Não ofendi Deus, não ofendi ninguém.

DOLOR: (*Olha p’ros agregados*) É p’ra evitar uma ruindade maior.

MANOEL: A gente pede perdão, Dolor, quando sente culpa de alguma coisa. E pede p’ra quem tem valia.

JOAQUIM: (*Cai ajoelhado em atitude de súplica*) Valha a cruz, a bela cruz e a espada e a hóstia consagrada. Livrai a gente do bicho achado com malha do cão danado, dos vivos de mau encontro, dos mortos de melancolia! Vos ofereço rezar p’ra pureza do mundo! Sofrer p’ra salvar os homens!

(...)

GERALDO: Profeta! Profeta de todos os crentes!

DURVALINA: Limpa! Limpa nós! (ANDRADE, 1986: 250).

A progressão enunciativa do diálogo revela que Joaquim é, agora, reconhecidamente o profeta e descortina o anseio de todos pela “libertação” da opressão, apontando, na representação dramaturgical, a direção para o soturno delírio místico em que se enredam os agregados da fazenda São João da Mata, na Semana Santa de 1955. Mas, que relevância teriam esses episódios de misticismo e delírio, sufocados pela mata cerrada, do qual participaram apenas um pequeno número de pessoas, no trecho da história da questão agrária brasileira? Mirados sob as indicações apontadas pelo enfoque ideológico com o qual os cobriu a mídia – que é válido mais uma vez recuperar – nada, senão o horror, eles seriam capazes de denotar.

**4 CRIANÇAS MASSACRADAS POR FANÁTICOS EM MINAS GERAIS
– Mortas a pauladas e queimadas para tirar o ‘espírito mau’ - Recebida a
bala a polícia – Em estado grave mais sete crianças espancadas.**

CORREIO PAULISTANO – São Paulo, sexta-feira, 15 de abril de 1955.

**ENCONTROU A POLÍCIA OS CADÁVERES DAS CRIANÇAS
CHACINADAS PELOS FANÁTICOS – CONHECIDOS AGORA
POR MENORES HORRIPILANTES DO MASSACRE DE
MALACACHETA**

(...) Antes de se retirarem, os fanáticos colocaram os corpos de suas vítimas entre galhos de árvores para servirem de pasto aos abutres. Os ‘adventistas’ são todos homens rudes e semi-instruídos

FOLHA DA NOITE – São Paulo, sexta-feira, 15 de abril de 1955 (*Apud*. QUEIROZ, 1995: 29).

“Homens rudes e semi-instruídos”? O que os fizera assim? “Fanáticos”? Que via os conduziu a tal fanatismo? As ocorrências de 1955, no Catulé, têm “uma importância sociológica muito grande” (MARTINS, 1998: 69), pois propõem a necessidade de se estudar mais profundamente às reações que podem ser motivadas pela compressão da força do capital. Segundo Martins, os violentos despejos – provocados por fazendeiros que expulsaram camponeses das terras próximas à rodovia Rio-Bahia (Br.4) – dos quais as dez famílias de agregados foram vítimas, também vitimaram, ao sul da mesma região, em Governador Valadares, famílias de “migrantes pobres originários do Nordeste” (MARTINS, 1998: 69). Após o abandono de terras nordestinas, supostamente devido à seca, nos anos quarenta essas famílias tomam posse de novas terras. Entretanto, o avanço tecnológico as arrancará novamente do espaço que ora ocupavam.

Depois dos latifundiários terem tomado as terras dos posseiros, surgem propostas a estes que obviamente computam benefícios para o “bem-estar” do latifúndio. No Catulé, o fazendeiro oferece aos agregados a possibilidade de, por certo período, plantarem “sem renda” em espécie com a condição de que formem a pastagem. Em Valadares consolida-se a mesma proposta, entretanto, depois que a mata é desbravada, os fazendeiros os expulsam definitivamente da terra, o que os transforma “em favelados na cidade próxima”. No Catulé, camponeses se voltam contra camponeses numa espécie de autodestruição para se livrarem da possessão demoníaca: projeção

do mal experimentado com a expropriação e com o conseqüente agudizar do empobrecimento. Em Valadares, iniciam-se movimentos de luta contra os latifundiários promovidos pela organização sindical camponesa sob a liderança de um “sapateiro pobre conhecido como Chicão”. Os dois acontecimentos envolvendo “os posseiros expulsos da terra e os fazendeiros grileiros, na mesma região e na mesma época” (MARTINS, 1998: 69), tem o seu fim marcado pela violência repressiva. Todavia, no caso do Catulé, essa intervenção repressiva é solicitada por alguns dos camponeses do próprio grupo para impedir a consumação do “processo de autodestruição física” (MARTINS, 1998: 70). É este um processo cujo desencadear poder-se-ia, pois, ser associado à “ruptura na cadeia dos significantes” sobre a qual falara Jameson, ao recuperar idéias de Lacan; recuperação da qual informa omitir “o pano de fundo familiar ou mais ortodoxamente psicanalítico” (JAMESON, 2004: 53), presente em Lacan, para ressaltar as influências sócio-históricas sobre a ocorrência dessa ruptura na elaboração mental do sujeito:

Sua concepção da cadeia de significação pressupõe, essencialmente, um dos princípios básicos (e uma das grandes descobertas) do estruturalismo saussuriano, a saber, a proposição de que o significado não é uma relação unívoca entre o significante e o significado, entre a materialidade da língua, entre uma palavra ou um nome, e seu referente ou conceito. O significado, nessa nova visão, é gerado no movimento do significante ao significado. O que geralmente chamamos de significado – o sentido ou o conteúdo conceitual de uma enunciação – é agora visto como um efeito-de-significado, como a miragem objetiva da significação gerada e projetada pela relação interna dos significantes. Quando essa relação se rompe, quando se quebram as cadeias de significação, então temos a esquizofrenia sob forma de um amontoado de significantes distintos e não relacionados. A conexão entre esse tipo de disfunção lingüística e a psique do esquizofrênico pode ser entendida por meio de uma proposição de dois níveis: primeiro, a identidade pessoal é, em si mesma, efeito de uma certa unificação temporal entre o presente, o passado e o futuro da pessoa; em segundo lugar, essa própria unificação temporal ativa é uma função da linguagem, ou melhor, da sentença, na medida em que esta se move no tempo, ao redor do seu círculo hermenêutico. Se somos incapazes de unificar passado, presente e futuro da sentença, então somos também incapazes de unificar o passado, o presente e o futuro de nossa própria experiência biográfica, ou de nossa vida psíquica (JAMESON, 2004: 53).

A partir dessas colocações de Jameson é possível perceber que a fenda fragmentária pela qual os fatos do presente e do passado são mirados pelos meeiros tem grande parcela de responsabilidade no deslocamento da pulsão messiânica de uma luta no terreno sócio-político – impelida por expectativas futuras – para uma luta a-histórica no terreno sobrenatural. Todavia, ainda segundo Jameson, não se pode afirmar que o homem contemporâneo seja indiferente em relação ao seu passado histórico; não é, portanto, a sua indiferença a causa dos desvios sociais patológicos, mas uma situação social, econômica, política e cultural que acaba por subjugá-lo, levando-o, “como na caverna de Platão”, a “traçar [suas] imagens mentais do passado nas paredes que as confinam” (JAMESON, 2004: 52).

Destarte, essas imagens, presas à reificação alienadora, podem, ao invés de impulsionar a práxis social, ocasionar um entorpecimento da ação social acompanhado de uma sensação de “euforia”. Vê-se, assim, que, como revela a “reação estética” em *Vereda da Salvação*, a euforia religiosa gerada pelos fragmentos da fábula bíblica leva a uma identificação das personagens históricas com as personagens bíblicas e à criação do simulacro da história de Jesus Cristo como via de escape da realidade sócio-econômica. Isso mostra que os sucessos da grota do Catulé não podem ser tidos como pequenos porque dele participaram poucas pessoas; eles são, na verdade, vigorosas testemunhas de “aberrações” históricas que ferem a todos – dominados e dominadores – pois as manchas de sangue deixadas por esses sucessos são irremovíveis numa trama social que persiste vitimando homens e não abre espaço para a redenção dos vezos passados e presentes. Walter Benjamin (1964), de forma belíssima, assevera que o passado histórico, em sua inteireza, espera pela redenção:

O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história. Sem dúvida, somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente do seu passado. Isso quer dizer: somente para a humanidade redimida o seu passado é citável, em cada um dos

seus momentos. Cada momento vivido transforma-se numa *citation à l'ordre du jour* – e esse dia é justamente o do Juízo Final (BENJAMIN, 1994: 223).

Jeanne Marie Gagnebin (2004) observa, que ao trabalhar com o conceito de História, Benjamin tenciona exatamente eliminar o distanciamento entre os fenômenos históricos, rompendo com uma prática de avaliação desses fenômenos que consiste numa coleta de informações, separação entre os dados coletados e exposição compartimentada dos mesmos; prática que se assemelha à do “coleccionador”. Ao contrário disso, o cronista de que fala Benjamin seria a figura que toma os fatos em sua completude e, quebrando “com a linha do tempo, opera cortes no discurso ronronante e nivelador da historiografia tradicional” (GAGNEBIN, 2004: 10). Assim, o estudo do fenômeno não pode atender a um interesse meramente positivista. Ao se paralisar o objeto em sua “brutalidade”, a forma bruta faz-se necessária para salvá-lo do “esquecimento” e da “destruição”. Entretanto, essa deve representar apenas a primeira ação de um movimento que faça o objeto saltar para fora da “sucessão cronológica niveladora” (GAGNEBIN, 2004: 10), levando-o para próximo das vozes da História que ressoam em todos os tempos.

CENA III: “CENTELHAS DA ESPERANÇA” APÓS OS ANOS OBSCUROS DA DITADURA MILITAR⁷⁹

Se “somente para a humanidade redimida” o passado torna-se citável, vê-se que, na história do campesinato brasileiro, o “cronista” – exausto e com traços imprecisos, porque enodados pelo medo e pela recusa às vias que poderiam levar à redenção – narrara os profusos momentos de tensão social que abriram a fenda que conduziu ao golpe militar. Em vinte e nove

⁷⁹ Expressão retirada da tese VI do texto *Sobre o Conceito da História*. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

de julho de 1962, o presidente João Goulart chega à Paraíba. Nesse dia, as ruas da zona comercial de João Pessoa movimentam-se com a passagem de doze mil “homens e mulheres maltrapilhos e com sinais de subnutrição” (BENEVIDES, 1985: 109). Esse era o espelho – os camponeses da Paraíba – a partir do qual se via reluzir a imagem do campesinato brasileiro. Todavia, a expectativa dos camponeses frustra-se diante das palavras neutras e vagas do presidente, que nem ao menos demonstrara “repúdio” pelos recentes “assassinatos” dos líderes camponeses “Alfredo Nascimento e João Pedro Teixeira”. Nas entrelinhas do seu discurso se lia que não havia a intenção de “tocar nas estruturas econômicas”; mas que sua presença na Paraíba visava especialmente pacificar o povo. Assim, nenhuma alteração ocorre após a visita de João Goulart e a intriga dessa narrativa prossegue sendo norteadas por ações de repressão, violência e impunidade dos latifundiários do Grupo da Várzea.

Na manhã de quinze de janeiro de 1964, ocorrem os fatos que entraram para a História como “A Tragédia de Mari”. Um grupo de camponeses se encontrava “preparando a terra para o plantio de milho e feijão”, na fazenda de “Nezinho de Paula” (BENEVIDES, 1985: 120), quando se surpreendeu com a chegada de um jipe lotado de homens. O economista Fernando Gouveia aproxima-se dos camponeses, pedindo pelo líder, “com quem teria ‘contas a ajustar’”. Apresentou-se, então, o camponês Antonio Galdino, presidente do sindicato rural de Mari, estabelecendo-se uma acalorada discussão” (BENEVIDES, 1985: 121). Inesperadamente, vem da direção do jipe uma rajada de metralhadora sobre os camponeses. Estes, em defesa, avançam com seus instrumentos de trabalho contra os invasores. Mortos e feridos foram anunciados tanto entre os camponeses quanto entre os invasores.

Depois da tragédia de Mari, a repressão às Ligas Camponesas tomou forma legal através de um plano disciplinar, que se anteciparia aos dispositivos de violência que as Forças Armadas só vieram a adotar depois do golpe de 1964, explicitando a aliança entre o Grupo da Várzea e o governo do estado. Enquanto o governo pôde conceber as Ligas como

entidades de representação da classe, manteve-as entre os limites da Constituição e as fronteiras da ambigüidade, mas, quando passaram a representar a organização do campesinato paraibano, mesmo atreladas ao reformismo janguista, respondeu com violência do aparelho repressivo do Estado, que atingiu o ponto máximo do arbítrio na denominada Operação Mari (BENEVIDES, 1985: 123).

As vozes dos camponeses calaram-se e o “cronista” só pôde voltar a narrar a história da luta pela reforma agrária após o período ditatorial. Entretanto, os traços da narração prosseguem imprecisos porque, agora, encontram-se enodoados pela falta de uma compreensão mais profunda do quadro sócio-econômico brasileiro e pela lentidão dos processos que podem conduzir às necessárias mudanças sociais. As circunstâncias inibidoras da ação próprias do período de autoritarismo, repressão e violência da ditadura militar despertaram “as possibilidades criativas da sociedade em face do Estado”. Assim, terminada a ditadura, “disseminaram-se os movimentos sociais e as organizações populares e tudo sugeria, e ainda sugere, uma” nova fase histórico-social “marcada pelo protagonismo da sociedade” (MARTINS, 2004: 73). Sociedade essa que quer assumir o papel de protagonista e para isso entra em cena, no palco nacional, numa luta vivaz e incansável, mas mercê de um Estado que lhe bloqueia a ação, impedindo que ocorram os passos políticos decisivos para que se atenda, de fato, às necessidades do trabalhador rural pobre.

Nas cenas iniciais do filme *Terra para Rose*, a voz-over descreve o quadro sócio-econômico que urge pela reforma agrária. Poucos, no entrecho social, negam a importância dos movimentos populares dentro desse quadro, como também poucos se opõem ao direito à igualdade. Todavia, o embate discursivo torna-se mais acirrado quando, para a realização desse direito, prevêem-se mudanças profundas nas estruturas econômicas da sociedade. As dificuldades tornam-se, então, infundáveis. De um lado, encontram-se os pobres da terra que querem pertencer, de fato, à sua pátria, desejando nela inserir-se não na condição “párias e mendigos” a depositar sobre a terra lágrimas de fome, desabrigo e desesperança, mas na condição de trabalhadores a

nutrir a terra com seu “labor” para que ela, “semeada e fecundada”, traga como recompensa a “fatura” e a “alegria” (MARTINS, 2004: 14). De outro lado, surgem as inviabilidades geradas pelas circunstâncias sócio-históricas do presente que arrastam pelo tempo – desde a Lei das Terras de 1850 – um molde de funcionamento do organismo social que garante aos grandes proprietários o protagonismo no mundo do capital. Promulgada a Lei das Terras deteve-se a livre apropriação. O Brasil recebia, nessa época, trabalhadores estrangeiros que vinham especialmente para dedicar-se às lavouras de café do Estado de São Paulo. Por conta disso, o preço da terra regulamentado pelo Estado atendia ao critério de tornar impossível a sua compra pelos trabalhadores nacionais e estrangeiros. Como consequência de vezos como este, chega-se à contemporaneidade computando dados assombrosos como os descritos abaixo:

Brasil: oito milhões e meio de quilômetros quadrados, cento e quarenta milhões de habitantes, oitava economia do mundo capitalista, quinto exportador de armas, estrutura fundiária arcaica. Dos quatro milhões e meio dos proprietários rurais, apenas cento e setenta mil são donos de quase metade da área agrícola do país e contribuem só com 16% da produção agropecuária do Brasil. Há pelo menos doze milhões de famílias de trabalhadores rurais sem terra. Foram assassinados mais de mil camponeses nos últimos vinte anos. Entre 1970 e 1980 vinte e quatro milhões de brasileiros migraram do campo para as cidades. Esse quadro é de tal forma absurdo que hoje em dia praticamente ninguém se diz contra a reforma agrária, mas cada um quer a sua e ela não acontece. Março de 1985, nova república, primeiro governo civil depois de vinte anos de regime militar. Transição para a democracia: esperanças, promessas; uma delas: fazer a reforma agrária.

As imagens na tela são de rememoração. A narração em *off* é, então, entrecortada pela figuração midiática que mostra os primeiros momentos políticos posteriores à ditadura. O presidente José Sarney, em reunião plenária, assina um decreto “criando o Ministério do Desenvolvimento e Reforma Agrária” no intuito de honrar os compromissos assumidos em campanha com os “partidos que integram a aliança democrática” de modo que, em dez anos, conforme anuncia o ministro Nelson Ribeiro, almeja-se “acabar com os latifúndios no país”. Essa

é a tônica da enunciação discursiva dos representantes políticos como se pode ver nos depoimentos abaixo:

Hoje nós lutamos por uma causa que eu acho prioritária também para a mulher, além de ser para a economia brasileira, para a soberania brasileira e para o próprio desenvolvimento do país: a reforma agrária (Bete Mendes – Deputada PMDB).

Nós estamos nesse país diante de uma situação de fato que já se repete há mais de trinta anos: pedido de reforma agrária, a aceitação do pedido e nenhuma reforma agrária (Amaral Neto – Deputado PDS).

A reforma agrária seguramente representa não apenas um sistema de reformulação fundiária, mas, sobretudo, uma aspiração de justiça social que se há de inscrever na nova Constituição (Mario Covas - Deputado PMDB).

Na trama da argumentação filmica, esses depoimentos, que aparecem nos momentos finais do documentário, atendem ao propósito de demarcar o desencontro entre a enunciação discursiva e a práxis política. Após “as corrosões sociais e políticas promovidas pelo Estado militar e antipopulista” (MARTINS, 2004: 15), monta-se um cenário nacional que, supostamente, apagaria as insígnias da ditadura, como se “a história do Brasil independente” não tivesse sido sempre uma história assinalada pela “tutela” autoritária do “Estado sobre a sociedade” (MARTINS, 2004: 73). Todavia, o período ditatorial, em que não se poupou oportunidades para demonstrar-se esse autoritarismo, parecia representar a preparação da sociedade para a escritura de avanços na forma de sua organização. Mas,

ao invés da sociedade brasileira avançar no sentido “inevitável” do socialismo, ou da social democracia, como pressupunham muitos autores nos anos sessenta, acabou num impasse que não é muito diferente dos impasses anteriores ao golpe de Estado. Estamos hoje entre o capitalismo independente e associado, que é o que prevalece desde o golpe, e o *popularismo* de base, nacionalista e estadista. Este, aparentemente, a única alternativa dos novos grupos sociais de esquerda, que não tem suas raízes apenas ou fundamentalmente na fábrica, mas também nas ruínas das tradições do campo e do tradicionalismo agrário.

Nos anos sessenta, sociólogos e antropólogos de diferentes orientações teóricas interpretavam a crise da chamada sociedade tradicional e patrimonial. Dessa crise deveria nascer a sociedade moderna e, para alguns, a sociedade socialista.

De fato, porém, a crise da dominação patrimonial não abriu espaço para a ampla modernização social e política do país. Ao contrário, ao lado da óbvia modernização que houve em vários setores, abriu também espaço para que os pobres da terra se apossassem das concepções e das relações sociais próprias do mundo patrimonial e agrário. Ou seja, as transformações econômicas e políticas

criaram um vazio social imenso no campo e também nas periferias urbanas onde se concentraram os desenraizados do mundo rural (MARTINS, 2004: 15-16).

Em *Terra para Rose*, quando os trabalhadores rurais sem terra organizam o seu cotidiano na Assembléia Legislativa do Rio Grande do Sul, dois elementos paradoxais aparecem, entrecruzando-se nas falas das personagens sociais: a valorização de uma forma de vida que se pautava na organização coletiva e o anseio de conquistar a posse da terra para inserem-se no sistema patrimonial, garantindo o bem-estar familiar. Note-se que o anseio dos trabalhadores vincula-se a um ideal, essencialmente, capitalista; porém o ideal socialista é introduzido em suas falas pelos discursos do MST; sem esquecer ainda que o convívio harmonioso entre a coletividade também vigora nas enunciações religiosas da CPT. Os agricultores, no entanto, sentem essa valorização da harmonia e da ajuda mútua como uma preparação para se chegar à “Terra Prometida”. Assim, o acampamento e a realização do sonho da posse da terra representam para eles dois momentos completamente distintos. E isso se confirma, posteriormente, em assentamentos rurais em que, como revelam estudos recentes, a contradição prefigurada no documentário pela via discursiva se manifesta como motivo de tensão entre trabalhadores rurais e lideranças do MST; contradição que opera dificuldades ainda maiores do que aquelas inerentes à transição de uma fase à outra.

A chegada no assentamento – analisada, por exemplo, nas pesquisas feitas por Maria A. de Moraes Silva nos assentamentos Bela Vista do Chibarro (1989), no município de Araraquara (SP), e Horto Guarani (1994) nos municípios de Guataporã e Pradópolis (SP) – altera profundamente as relações construídas na época dos acampamentos. Agora, os trabalhadores rurais irão participar da “economia mercantil”, cuja visão da terra não coincide com o invólucro sagrado que lhes atribui os agricultores, pois, no âmbito da lógica social capitalista, ela é tão e simplesmente um meio de produção. Impõe-se, então, de forma rápida e impessoal, uma nova

“estrutura de sentimento” aos assentados, visto que, agora, eles precisam participar do “circuito mercantil”, inserindo-se no “processo de industrialização da agricultura, que envolve a aplicação de insumos modernos, compra de máquinas e, necessariamente, a inserção nas linhas de crédito bancário oferecidas pelo governo” (SILVA, 2004: 105). Essas são circunstâncias inevitavelmente dramáticas para os sem-terra que, em muitos casos, viviam anteriormente à exclusão da miséria dentro do sistema organizacional da sociedade. Dessa maneira, o ideal socialista utilizado para orientar a estruturação do assentamento, conforme aparece em depoimentos de líderes do MST analisados por Eliane C. Brenneisen (2002), é um paradoxo em si mesmo porque – como não poderia ser diferente – é um ideal que se transforma em “mito” na trama sócio-econômica do Brasil, sendo utilizado exatamente para criar uma lógica de distribuição de trabalho e produção que revelem à sociedade o sucesso econômico desses assentamentos; um sucesso, pois, capitalista. Entretanto, Silva afirma que várias pesquisas realizadas nas mais diferentes regiões brasileiras

apontam para a falência do projeto de muitas famílias, ocasionados pelos conflitos entre lideranças de diferentes matizes políticos e os assentados. A coletivização de lotes, iniciada em vários assentamentos, constitui-se em uma das experiências fracassadas. Uma outra se refere à formação de cooperativas. No Assentamento Bela Vista houve inúmeras tentativas fracassadas em torno dessa experiência, pois os cooperados deveriam seguir os estatutos do moderno cooperativismo, cuja linguagem é muito distanciada de suas experiências passadas. As práticas costumeiras do mundo de antes (ajuda mútua, mutirão, maromba) não são levadas em conta nesses projetos. Ao contrário, um conjunto de regras associativas do mundo urbano é transplantado para o assentamento, sem levar em conta que muitas dessas pessoas são analfabetas e, portanto, não dispõem sequer do código lingüístico capaz de incorporá-lo. Verifica-se, então, a reprodução de relações de dominação, agora por intermédio desses projetos. A ideologia da tutela assume o lugar da participação e da cooperação e aprofunda os conflitos internos (SILVA, 2004: 106).

Constatações como estas se unem à voz de Martins que assevera: “MST e CPT perderam o controle do seu projeto de transformar a sociedade brasileira através da transformação da estrutura agrária” (MARTINS, 2004: 21). Isso porque – ainda que congreguem as melhores

intenções e que tenham uma importância incontestável na luta pela terra de trabalho – insistem em fundar suas concepções teóricas e de práxis política em bases maniqueístas e redutivas que desconsideram a posição dos pobres da terra. Desse modo, as proposições que defendem, longe de representarem uma transformação na estrutura agrária, vão ao encontro das demandas constitucionais: reduzir o desemprego, as migrações e elevar a renda familiar. A “*luta pela reforma agrária*” está sendo, portanto, perdida em meio a crescentes desencontros entre as avaliações do real e a produção da vida real. Já lembrara Martins que país capitalista só pode prever reformas capitalistas, sem se perder em entremeios ideológicos que ofuscam a realidade e desviam a ação de atingir aqueles que devem representar seus objetivos, com vistas a criar, de fato, condições para que a “terra: ponto de chegada”⁸⁰ se torne também a terra: ponto de permanência.

⁸⁰ Essa expressão é título do quarto capítulo da obra *A luta pela terra: experiência e memória*, de Maria Aparecida de Moraes Silva.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo realizado nesta pesquisa investigou a poética de duas obras documentais que tratam da questão agrária brasileira e são plasmadas dentro da convenção estética teatral e cinematográfica. Os aspectos formais que compõem a escritura documentária, independentemente do gênero que lhe sirva como via de manifestação, cumprem uma finalidade essencialmente política, finalidade esta que se performa na escritura documentária, não só a partir do fato empírico figurado, mas, principalmente, por meio dos elementos ficcionais utilizados para obter os efeitos argumentativos que compõem a criação. Assim, observou-se que o *telos* das obras estudadas fundamenta-se, especialmente, na correlação entre a História e a ficção. Nessa perspectiva, percebe-se que os componentes mais relevantes da construção documental não estão na factualidade do que é mostrado nas obras, mas na problematização dos fatos que se estabelece a partir da relação dos autores com o problema e com as pessoas figuradas.

O motivo da salvação, como se verificou no decorrer das análises, emoldura a composição estética das duas obras estudadas. Em *Vereda da Salvação*, a fábula se desenvolve em torno da crença num Messias, enviado divino, presente no mundo para dar amparo espiritual a homens injustiçados e para orientar a instauração de uma nova ordem, em que prevaleça justiça, felicidade e condições dignas de existência. Esse enviado é o próprio Cristo, que viria ao mundo “pobre” como um agregado e “mais sofredor” do que todos os meeiros do Catulé juntos (ANDRADE, 1957-63: 242). Em *Terra para Rose*, Moisés e a saga da bíblica são os modelos de inspiração e força para se chegar à “Terra Prometida”. Nesse sentido, as obras mostram que o mito se perfaz no interior de situações sociais, econômicas e históricas desfavoráveis a quem é envolvido por ele, indicando um descontentamento de determinadas coletividades com o núcleo

organizacional da sociedade e afirmando “formalmente a esperança numa transformação positiva das condições penosas de existência” (QUEIROZ, 1976: 383).

Mediante isso, viu-se que a principal proposta das tramas fílmica e dramática é a problematização da séria questão sócio-histórica agrária, a partir da reflexão crítica que os elementos intrínsecos à composição das obras propõem, fazendo emergir das categorias estéticas o reconhecimento dos mecanismos que levam os homens a buscar, no mito, a força para se libertar da situação opressiva da miséria. Dessa maneira, a representação do mundo nesses documentários sugere que as noções conceituais hegemônicas da sociedade precisam ser miradas segundo uma percepção crítica, que permita aos homens direcionar suas práticas sociais com vistas a vencer a reificação e a modular novas formas de vida. Isso mostra que os termos “história”, “sociedade” e “crítica” interligam-se profundamente ao documentário, num enfoque que sugere a investigação do momento presente e suas relações com o passado para tornar transparente as fissuras e fendas sociais. Todavia, diagnosticar as “enfermidades” sociais só é um elemento que cumpre, de fato, a sua função, se servir como um meio que, além de apontar “para a natureza dos obstáculos a serem superados” no entrecho social (NOBRE, 2004: 11), evidencie as ações que podem tornar possível a sua superação, ações essas que são identificadas nas duas obras analisadas.

Todavia, este estudo não se fecha nas proposições elaboradas na pesquisa que ora se finda. É relevante observar que outros desdobramentos analíticos podem ser realizados. Na tese de doutorado de Elizabeth Ferreira Cardoso Ribeiro Azevedo, elaborada na Universidade de São Paulo, *Recursos Estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade* (2001), a obra *Vereda da Salvação* é apresentada como uma tragédia expressionista. Entretanto, acredita-se que essa caracterização precise ser cuidadosamente estudada, tendo em vista as discussões de Bornheim (1975) sobre as dificuldades de se figurar uma ação trágica no mundo cristão e as observações

tecidas na introdução deste texto sobre os ruídos que se interpõem à consonância entre a forma e o conteúdo em *Vereda*. Ainda sobre esse texto dramático há a tese de mestrado *Significação dialógica do messianismo em “Vereda da Salvação” de Jorge Andrade* (2002). Nesse texto, chama a atenção a análise dos mecanismos religiosos presentes no conteúdo formal de *Vereda* como uma intertextualidade paródica do Novo Testamento bíblico. Esse aspecto também exige investigação, pois esses elementos bíblicos já constam no texto de Carlo Castaldi, com o qual Jorge Andrade se comunica. A respeito da temática do filme *Terra para Rose*, cabe notar que o estudo pode ter continuidade por meio do filme *Sonho de Rose*, produzido dez anos depois, quando Tetê Moraes volta ao Rio Grande do Sul a fim de investigar o destino das personagens sociais do primeiro filme e também os processos de assentamentos rurais desse estado. Portanto, esse trabalho representa, antes de mais nada, a incitação a novas pesquisas, novas perguntas e a busca de novas repostas.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Minima moralia: reflexões a partir da vida danificada*. Trad. Luiz Eduardo Bisca. São Paulo: Ática, 1992.

_____. Trad. Wolfgang Leo Maar. <http://antivalor2.vilabol.uol.com.br/frankfurt/Adorno/adorno21.html>. Acesso em 20 jun. 2006.

_____. W. *Résumé sobre indústria cultural*. http://antivalor2.vilabol.uol.com.br/textos/frankfurt/adorno/adorno_26.html. Acesso em: 09/11/06.

_____. HORKHEIMER. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos Filosóficos*. http://antivalor.vilabol.uol.com.br/textos/frankfurt/adorno/adorno_d_index.htm. Acesso em: 09/11/06.

ALMEIDA, Milton José. *Cinema: arte da memória*. São Paulo: Editora Autores Associados, 1999.

ALVES, Castro. *Os escravos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1977.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Beira-rio*. In: AGUIAR, Flávio. (Org.). *Com palmos medida: terra trabalho e conflito na literatura brasileira*. São Paulo: Boitempo, 1999.

ANDRADE, Jorge. *Marta, a árvore e o relógio*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. *O incêndio*. São Paulo: Ed. Parma, 1979.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. 5. ed. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1991.

ARINOS, Afonso. *E a tribo marchou para o deserto*. In: AGUIAR, Flávio. (Org.). *Com palmos medida: terra trabalho e conflito na literatura brasileira*. São Paulo: Boitempo, 1999.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

ASSIS, Machado. *Crônica de 13 de setembro de 1896*. In: AGUIAR, Flávio. (Org.) *Com palmos medida: terra trabalho e conflito na literatura brasileira*. São Paulo: Boitempo, 1999.

- AZEVEDO, Elizabeth Ferreira Cardoso Ribeiro. *Recursos estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade*. Tese de doutorado – USP. São Paulo, 2001.
- AUERBACH, Eric. *Mimesis - a representação da realidade na literatura ocidental*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética – a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Junior, Helena Spryndis Nazário e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Hucitec, 1988.
- _____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Editora Hucitec, 1995.
- BALÁZS, Bela. *Der sichtbare mensch (o homem invisível)*. Trad. João Luiz Vieira. In: XAVIER, Ismail. (Org.) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991.
- BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BAZIN, André. *Ontologia da imagem fotográfica*. Trad. Hugo Sérgio Franco. In: XAVIER, Ismail. (Org.) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991.
- BENEVIDES, Cezar. *Camponeses em marcha*. Petrópolis: Paz e Terra, 1985.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- _____. *Obras escolhidas – magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERGER, Peter L. *A construção social da realidade: tratado da sociologia do conhecimento*. Petrópolis: Vozes, 1985.
- BERTOLDI, Maria Tereza Jorgens. *Comunicação e cultura no capitalismo tardio: a contribuição de Fredric Jameson aos estudos de mídia*. Dissertação de mestrado. PUCRS, 2002.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. Trad. Euclides Martins Balancin; et al. Revisores Literários: Antônio Candido et al. São Paulo: Paulus, 1973.

BOLZANI, Márcia Cristina de Lima Aguillar. *Significação dialógica do messianismo em Vereda da Salvação de Jorge Andrade*. Dissertação de mestrado – UEL. Londrina, 2002.

BORNHEIM, Gerd. *Brecht – a estética do teatro*. São Paulo: Edições Graal, 1992.

_____. Brecht ainda hoje? In: *Pandemonium germanicum*. Departamento de Letras FFLCH-USP. Área de Alemão. N.º 4. 2000, p. 47-70.

_____. *O sentido e a máscara*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1969.

BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas sobre a teoria da ação*. Campinas, SP, Papirus, 1996.

_____. *O poder simbólico*. Lisboa, Difel/Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1989.

BRECHT, Bertold. *Teatro dialético*. Trad. Millôr Fernandes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BRENNEISEN, Eliane Cardoso. *Relações de poder, dominação e resistência*. Cascavel: Edunioeste, 2002.

BOFF, Leonardo. *E a igreja se fez povo*. Petrópolis: Vozes, 1986.

_____. *Igreja: carisma e poder*. Petrópolis: Vozes, 1982.

BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind; et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

_____. *Estudos sobre teatro*. Trad. Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do rio bonito*. São Paulo: Livraria Duas Cidades Ltda, Ed. 34, 2001.

_____. *Prefácio*. In: AGUIAR, Flávio. (Org.) *Com palmos medida: terra trabalho e conflito na literatura brasileira*. São Paulo: Boitempo, 1999.

_____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.

- CASTALDI, Carlo. *A aparição do demônio no Catulé*. In: Maria Isaura Pereira de Queiroz et al. *Estudos de Sociologia e História*. São Paulo: Anhembi, 1957.
- CERFAUX, Lucien. *O Cristão na teologia de Paulo*. Trad. José Raimundo Vidigal. São Paulo: Ed. Teológica, 2003.
- CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo, 2003.
- COSTA, Iná. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- COSTA, Patrick Oliveira. *O Medo como Origem da Razão em Adorno e Horkheimer: o papel de Nietzsche na Dialética do Esclarecimento*. http://antivalor2.vilabol.uol.com.br/textos/frankfut/debate_de_index.html. Acesso em: 10/11/06.
- COUTINHO, Eduardo; XAVIER, Ismail & FURTADO, Jorge. *O sujeito (extra) ordinário*. In: MOURÃO, Dora Maria & LABAKI, Amir. (Org). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac&Naify, 2005.
- CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 2000.
- DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.
- DELLA CAVA, R. *Messianismo Brasileiro e Instituições Nacionais: uma reavaliação de Canudos e Juazeiro*. Revista de Ciências Sociais, Fortaleza, v. 6 (1-2), pp. 121-139, 1975.
- DI TELLA, Andrés. *O documentário e eu*. In: MOURÃO, Dora Maria & LABAKI, Amir. (Org). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac&Naify, 2005.
- DORT, Bernart. *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- DUARTE, Rodrigo. *Mito, Dominação e Trabalho: A astúcia de Ulisses e a Dialética do Esclarecimento*. http://antivalor2.vilabol.uol.com.br/textos/frankfurt/debate_de_index.html. Acesso em: 10/11/06.
- DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____. *As regras do método sociológico*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.

EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

_____. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo, 1983.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ELIS, Bernardo. *A enxada*. In: AGUIAR, Flávio. (Org.) *Com palmas medida: terra trabalho e conflito na literatura brasileira*. São Paulo: Boitempo, 1999.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1974.

GARCIA, Othon M. *Comunicação em prosa moderna*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *Notas sobre modernidade e sujeito na Dialética do Esclarecimento*. http://antivalor2.vilabol.uol.com.br/textos/frankfurt/debate_de_index.html. Acesso em: 10/11/06.

GINZBURG, Carlos. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

COUTINHO, Carlos Nelson. *Gramsci: um estudo sobre seu pensamento político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

GRZYBOWSKI, Cândido. *Caminhos e descaminhos dos Movimentos Sociais no campo*. Petrópolis: Vozes, 1990.

HOLANDA, Chico Buarque. *Assentamento*. In: LP *As Cidades*, 2000.

HOXHHUTH, Rolf. *O vigário*. São Paulo: Grijalbo, 1965.

HUPPES, Ivete. *O melodrama – e sua permanência*. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JAMESON, Fredric. *O inconsciente político – a narrativa como ato socialmente simbólico*. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.
- _____. *Pós - modernismo – a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 2004.
- _____. *Marxismo e forma – teorias dialéticas da literatura no século XX*. Trad. Iumna Maria Simon & Ismail Xavier. São Paulo: Hucitec, 1985.
- _____. *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Trad. Maria Elisa Cevasco, Marcos César de Paula Soares. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.
- _____. *Modernidade singular: ensaio sobre a ontologia do presente*. Trad. Roberto Franco Valente. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- KELLNER, Douglas. *A cultura e a mídia*. Trad. Ivone, Castilho Benedetti. Bauru: Edusc, 2001.
- KIPPHARDT, Heimar. *O caso Oppenheimer*. São Paulo: Brasiliense, 1966.
- KONDER, Rodolfo. *Um inimigo da intolerância*. In: *O incêndio*. São Paulo: Ed. Parma, 1979.
- KOTHE, Flávio R. *Literatura e sistemas intersemióticos*. São Paulo: Cortez, 1981.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2003.
- LESBAUPIN, Ivo (org.). *Igreja, movimentos populares, política no Brasil*. São Paulo: Edição Loyola, 1983.
- LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- MACEDO, Marcelo Hernandez. *Terra para Rose e O sonho de Rose (10 anos depois)*. In: *Cadernos de Antropologia e imagem. Cinema Brasileiro: documentário e ficção*. Rio de Janeiro: UERJ, NAI, n.11, p. 111-118, 1995.

- MACHADO, Irene. *Escola de semiótica – a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- MAGALDI, Sábato. *Revisão de Vereda*. In: ANDRADE, Jorge. *Marta, a árvore e o relógio*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- MARCEL, Martin A. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- MARTINS, José de Souza. *Reforma Agrária: o impossível diálogo*. São Paulo: Edusp, 2004.
- _____. *Os camponeses e a política no Brasil*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1983.
- _____. *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. *A sociabilidade do homem simples*. São Paulo: Hucitec, 2000.
- _____. *A sociedade vista do abismo: novos estudos sobre exclusão, pobreza e classes sociais*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- MARTUSCELLI, Carolina. *Estudo psicológico do grupo*. In: Maria Isaura Pereira de Queiroz et al. *Estudos de Sociologia e História*. São Paulo: Anhembi, 1957.
- MAUSS, Marcel. *Ensaio de sociologia*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MIELIETINSKI, E. M. *A poética do mito*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- MIRANDA, Heloisa Pereira Hübbe de Miranda. *Travessias pelo sertão contestado: entre ficção e história, no deserto e na floresta*. Dissertação de mestrado – UFSC. Santa Catarina, 1997.
- MÜNSTER, Arno. *Utopia, messianismo e apocalipse nas primeiras obras de Ernst Bloch*. Trad. Flávio Beno Siebeneichler. São Paulo: Editora da Unesp, 1994.
- NAVARRO, Zander. *Dilemas de um protagonista da luta pela terra*. In: *Política e reforma agrária*. Raimundo Santos, Luiz Flávio Carvalho Costa (orgs.). Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

- _____. *Mobilização sem emancipação - as lutas sociais dos sem-terra no Brasil*. In: SANTOS, Boaventura de Souza (org.). *Produzir para viver. Os caminhos da produção não capitalista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- NEGRÃO, L.N. & CONSORTE, J.G. *O messiansimo no Brasil contemporâneo*. São Paulo: FFLCH-USP-CER, 1984.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Ppirus, 2005.
- NOBRE, Marcos. *A teoria crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1965.
- NOVAES, Adauto; et al. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- OLIVEIRA, Valdeci Batista de Melo. *O drama épico em Bernardo Santareno*. Revista Línguas e Letras, Cascavel, v. 2, 1, n. 6, 7, 2º Sem. 2002, 1º Sem. 2003.
- PAIVA, Vanilda (org.). *Igreja e questão agrária*. São Paulo: Loyola, 1985.
- PASOLINE, Pier Paolo. *Empirismo Hereje*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Garzanti, 1982.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- QUEIROZ, Rachel de. *Tomar um rumo*. In: AGUIAR, Flávio. (Org.) *Com palmos medida: terra trabalho e conflito na literatura brasileira*. São Paulo: Boitempo, 1999.
- _____. *Memorial de Maria Moura*. São Paulo: Siciliano, 1992.
- QUEIROZ, Renato da Silva. *A caminho do paraíso: o surto messiânico-milenarista do Catulé*. São Paulo, FFLCH/USP,CER, 1995.
- QUEIROZ, Maria Izaura Pereira. *O messianismo no Brasil e no mundo*. São Paulo: Alfa Omega, 1976.
- REYES, Graciela. *Polifonia textual: la citación em el relato literario*. Madrid: Gredos, 1984.
- RIBEIRO, Eunice T. *A difusão do "Adventismo da Promessa" no Catulé*. In: Maria Isaura Pereira de Queiroz et al. *Estudos de Sociologia e História*. São Paulo: Anhembi, 1957.

- ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac e Naify, 2006.
- ROSENFELD, Anatol. *O mito do herói no moderno teatro brasileiro*. 2.^a Edição. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- _____. *Teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- _____. *Visão do ciclo*. In: ANDRADE, Jorge. *Marta, a árvore e o relógio*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- SANTARENO, Bernardo. *O Crime de Aldeia Velha*. 2. ed. Lisboa: Ática, 1964.
- _____. *O Inferno*. Lisboa: Ática, 1967.
- SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. São Paulo: Nova Cultural, 2000.
- SILVA, Maria Aparecida de Moraes. *A luta pela terra: experiência e memória*. São Paulo: UNESP, 2004.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Trad. Luiz Sérgio Rêpa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- _____. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. de Pedro Süssenkind. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. Trad. Jefferson Luiz camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- TEIXEIRA, Faustino (org). *Sociologia da religião*. Petrópolis: vozes, 2003.
- TEIXEIRA MONTEIRO, D. *Um confronto entre Canudos, Juazeiro e Contestado*. In: FAUSTO, B. (org.) *História Geral da Civilização Brasileira*, Tomo III - O Brasil Republicano, II vol.: Sociedade e Instituições (1889-1930). São Paulo, Rio de Janeiro: Difel, pp. 41-92. 1978.
- _____. *Os errantes do novo século*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.
- THOMPSON, E. P. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

- VERTOV, Dziga. *Resolução do conselho dos três*. Trad. Marcelle Pithon. In: XAVIER, Ismail. (Org.) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991.
- VINHAS DE QUEIROZ, M. *Messianismo e conflito social*. In: *A guerra sertaneja do Contestado: 1912-1916*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade na história e na literatura*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. *Cultura*. Trad. de Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- _____. *Cultura e sociedade – 1750 -1950*. Trad. de Leônidas H. B. Hegenberg, Octanny Silveira da Mota e Anísio Teixeira. São Paulo: Nacional, 1969.
- _____. *Marxismo e literatura*. Trad. de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- WOLFGANG, Kayser. *O grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- WOLFGANG, Bader (org.). *Brecht no Brasil: experiências e influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e terra, 2005.
- _____. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- ZALUAR, A.G. *Sobre a lógica do catolicismo popular*. Rio de Janeiro, v. 11, pp. 173-193, 1973.
- _____. *Os movimentos messiânicos brasileiros: uma leitura*. Rio de Janeiro, BIB, v. 6, pp. 9-21, 1979.
- ZOLA, Emile. *O romance experimental e o naturalismo no teatro*. Trad. Ítalo Caroni e Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1982.

ANEXO I

Arte Dramática como Testemunho da Barbárie

Neste texto propõe-se uma breve discussão sobre as obras teatrais *O Caso Oppenheimer* (1964) de Heine Kipphardt, *O Vigário* (1965) de Rolf Hochhuth, *O Interrogatório* (1970) de Peter Weiss, *O Crime de Aldeia Velha* (1967) e *O Inferno* (1967) de Bernardo Santareno. O objetivo desse levantamento de textos dramáticos documentais é – a partir do cotejo entre eles – buscar maior esclarecimento sobre os procedimentos estéticos utilizados no documentário para que se chegue a uma visão crítico-analítica dos elementos culturais, políticos e econômicos da sociedade. Segundo Anatol Rosenfeld,

o drama documentário ou a reportagem cênica constituem tentativas modernas de, no domínio do teatro, abordar da maneira mais direta possível a realidade de nossa época, à semelhança de experimentos recentes na literatura narrativa (reportagens, diários, etc.). Foi particularmente Erwin Piscator, cuja encenação de *O Caso Oppenheimer* em Berlim obteve grande êxito, quem já na década de 1920 procurou eliminar ao máximo os recursos da ficção cênica para chegar a um alto grau de veracidade histórico-social, mercê da montagem de autênticos discursos depoimentos, recortes de jornal, fotos, filmes documentários, gravações, etc (ROSENFELD, 1997: 219-20).

A obra *O Caso Oppenheimer* é baseada, “quase na íntegra, no documento oficial que transcreve o inquérito do físico Oppenheimer, realizado em Washington, de 12 de abril a 6 de maio de 1954, perante a Comissão de Segurança, e que foi publicado pelo Departamento de Estado” (ROSENFELD, 1997, p. 220). Assim, Heimar Kippahardt reconstrói esse inquérito, que tinha o intuito de investigar as tendências comunistas supostamente identificadas no comportamento do físico Oppenheimer, visto que ele criticara a criação da Bomba de Hidrogênio.

Nessa reconstrução, segundo Anatol Rosenfeld (1997), o autor consegue formular os diálogos de forma concisa e com efeitos dramáticos e marcantes. Para isso, utiliza-se da seleção

de depoimentos e da fusão de diversos testemunhos em um único, insere monólogos e declarações dirigidas ao público e inclui, no texto, elementos épicos, como a projeção de slides e algumas reproduções de gravações. Transpõe-se, então, para o palco dramático aquele que se tornara personagem do palco histórico: Oppenheimer, uma personalidade instigante e “encantadora, de ampla cultura, inteligência aguda e grande elevação moral” (ROSENFELD, 1997: 221). Todavia, embora ao ficcionista é possível conhecer o íntimo de sua personagem, Kippahardt, tal qual se passa na vida real, não oferece ao leitor livre acesso ao íntimo de seu Oppenheimer. Em suas contradições frente a um torturante conflito é que aparece o homem que, se imbuído de grande senso de justiça, é, também, um apaixonado pelas descobertas científicas e ambiciona o poder que essas descobertas lhe reservam. Para fazer transparecer a personalidade – que começou a vislumbrar a partir da investigação dos depoimentos do físico – o autor utiliza-se de fundamentos ficcionais, como é o caso da última declaração de Oppenheimer no texto dramático – da qual se apresenta abaixo um fragmento – que não consta na publicação dos depoimentos feita pelo Departamento de Estado:

Procurei ser totalmente sincero – e esta é uma técnica que é preciso aprender, quando, durante muitos anos de vida, não se pôde ser sincero com outros seres humanos. Refletindo sobre mim mesmo, um cientista, um físico em nosso tempo, comecei a me perguntar se não ocorreu, realmente, qualquer coisa como uma traição mental, segundo a categoria que Mr. Robb aconselhou fosse aqui introduzida. Quando penso que, para nós, se tornou fato corriqueiro que também as pesquisas fundamentais da física nuclear fiquem cercadas de um sigilo do mais alto grau, que os nossos laboratórios sejam pagos pelas administrações militares e vigiados como objetos bélicos, quando penso no que se teriam transformado, num caso análogo, as idéias de Copérnico ou as descobertas de Newton, aí eu pergunto a mim mesmo se nós não praticamos, efetivamente, uma traição ao espírito da ciência, ao cedermos aos militares o nosso trabalho de pesquisa sem pensarmos nas conseqüências. Assim, nos encontramos, hoje, num mundo onde os homens estudam terrorizados as descobertas dos cientistas e onde novas descobertas são causas de novos temores mortais. Ao mesmo tempo, parece mínima a esperança de que, dentro em breve, os homens possam aprender a viver em harmonia neste planêta que se tornou pequeno, mínima é a esperança de que a sua existência, num dia não distante, possa tirar proveito das novas descobertas benfazejas para a humanidade (KIPPHARDT, 1966: 154-55).

O autor faz com que a sua personagem escancare seus pensamentos aqui, expondo conflituosas reflexões inerentes ao espírito contraditório humano. Tendo o próprio Oppenheimer posto em dúvida a verdade de suas palavras ao longo do inquérito, ele levanta uma questão que está no cerne das relações sociais: é possível a completa sinceridade nas relações entre os homens, sejam quais forem as situações e condições em que se desenvolvam essas relações? Pode-se, por meio de uma técnica, alcançar essa sinceridade? Mas, como notara Rosenfeld, se é necessária uma técnica, esta não representaria a destruição, “desde logo, de toda a sinceridade?” Todavia, ao se concluir a leitura de toda a declaração de Oppenheimer, percebe-se que os conflitos da personagem não pertencem somente ao homem Oppenheimer, mas ao cientista e, desse modo, a muitos outros cientistas, observando, ainda, que os efeitos das descobertas científicas atingem toda a humanidade. É com perspicácia que Rosenfeld aborda essas questões:

O conflito de Oppenheimer é verdadeiramente exemplar, na medida em que no nível psicológico e moral do seu drama pessoal se refletem questões universais de ordem política que ultrapassam de longe a esfera da moralidade individual – sem dúvida importante – para atingirem os fundamentos da organização nacional e internacional do nosso planeta.

Se traçarmos a “patografia” moral e política do caso, verificaremos que as eventuais opções morais de Oppenheimer, embora importantes no âmbito individual, se encontrariam inseridas numa vasta engrenagem que de qualquer modo se imporá, sem ser afetada gravemente por decisões pessoais não apoiadas por ampla cobertura política, já que as escolhas de uns iriam ser neutralizadas pelas escolhas de outros (ROSENFELD, 1997: 223).

Essa perspectiva dos fatos mostra que, no drama documental, a personagem torna-se uma espécie de espelho utilizado pelo autor para refletir as questões sócio-políticas que pretende analisar. E como um reflexo de questões que são universais, o nível psicológico e moral dos conflitos da personagem representam uma via para se chegar a uma visão crítico-analítica da organização social. Essa é uma característica comum, também, às demais obras documentais. Em *O Vigário* – a despeito da falha, apontada pelos críticos, na ação dramática central que, segundo Rosenfeld, é gerada pela pretensão do autor em construir um documento historiográfico, quando

como ficcionista não lhe é possível ser historiador – o autor alcança notável força dramática no conflito vivido pelo jovem padre católico Riccardo Fontana. Ao procurar convencer o Papa Pio XII a intervir nos acontecimentos de Auschwitz, ele fracassa e cumpre o que acredita ser o seu dever: encaminhar-se para sofrer, junto com os judeus, nos campos de concentração. Vê-se que essa obra traz à baila uma questão que incitou calorosas discussões em reuniões e meios de comunicação da época e, ainda hoje, fere o espírito de muitos homens: o silêncio do mais alto expoente do cristianismo face à matança dos judeus.

Auschwitz é, também, o conteúdo temático de *O Interrogatório*, que recupera o histórico comparecimento de centenas de testemunhas – dentre as quais se encontravam sobreviventes do campo de concentração – ao tribunal para a confrontação de seus depoimentos com os dos acusados. Nessa obra, Peter Weiss utiliza-se das vozes de nove testemunhas e dezoito acusados. As testemunhas são anônimas e assim o são porque o autor tenciona apresentá-las em face de seu anonimato na história. Enquanto números dos documentos historiográficos, elas não têm nomes. Os acusados, no entanto, são nomeados de acordo com os dados que constam nos registros do processo sobre os campos de concentração. Esses dados têm um valor histórico na obra, assim como o tem a organização dos depoimentos e dos confrontos entre as testemunhas e os acusados, pelos quais se desenha todo o terror de Auschwitz. Entretanto, ao nomear os acusados, o autor não tenciona apresentá-los como os culpados pela monstruosidade dos acontecimentos; visa, antes, a reflexão a respeito dos mecanismos sociais que criam a desagregação e impelem, inclusive, à guerra, levando, em sua decorrência, as pessoas a assumirem funções como as que foram delegadas aos acusados retratados na obra, como podemos verificar na voz de um dos acusados: “Todos nós, / afirmo mais uma vez, / apenas cumprimos o nosso dever, / mesmo quando êle nos pareceu penoso / e mesmo quando nos levou ao desespero” (WEISS, 1970, p. 226).

Em relação aos textos dramáticos *O Crime de Aldeia Velha* e *O Inferno* de Bernardo Santareno, o que em um primeiro momento chama a atenção é o fato de que ambos trazem estampado, em suas páginas iniciais, o *fait divers* de que se origina a fábula da obra. E, ainda, que neles contenha o relato de todo o entrecho, que será, entretanto, aprofundado pelo autor quando, ao atingir o âmago de suas personagens, consegue problematizar o que está oculto no *fait divers*. Tal qual nas obras anteriormente apresentadas, Santareno se propõe a chegar aos mecanismos de controle político-sociais, sob os quais se delineiam os fatores que impulsionam a segregação dos segmentos marginalizados da sociedade.

Numa notícia, publicada no jornal *O Primeiro de Janeiro*, de vinte e quatro de maio de 1934, notifica-se o acontecimento figurado na obra *O Crime de Aldeia Velha*. São levados a julgamento, em tribunal coletivo, os autores do nefasto assassinato de Arminda de Jesus, que fora espancada e lançada viva ao fogo. No entanto, testemunhas atestam que não houvera a intenção de fazer mal à vítima. Os assassinos criam que ela estivesse possuída pelo demônio e, assim, espancaram-na e queimaram-na na intenção de libertá-la, já que, em suas convicções, ela, posteriormente, ressuscitaria. Para figurar esse conteúdo temático, neste texto, Santareno escolhe o gênero trágico. Contudo, embora a potencialidade épica do coro na tragédia permita ao autor trazer para a cena, nas vozes das mulheres que compõem o coro, a “opressiva situação de miséria, ignorância e preconceito que aprisionam a existência das personagens num inferno sem possibilidade de redenção” (OLIVEIRA, 2003, p. 88), a forma trágica acaba por levar a um desvio para o conflito de ordem individual da personagem central, impedindo que a situação de opressão dos habitantes da aldeia seja problematizada e, não havendo a problematização, ela acaba por perder a sua “força” (OLIVEIRA, 2003, p. 88).

Em *O Inferno* têm-se aqueles que nas páginas do jornal são nominados como “os amantes diabólicos”⁸¹, Ian Brady e Myra Hindley, a protagonizarem os sórdidos episódios. Condenados à prisão perpétua, a acusação que sobre eles recai é a de terem cruelmente assassinado o adolescente homossexual Edward Evans, de 17 anos, e duas crianças, uma negra e outra judia, Leley Ann Downey, de 10 anos e John Kilbride, de 12 anos. Nessa obra, utilizando-se de procedimentos épicos, Santareno alcança a problematização das questões sociais a que se propõe discutir. As vítimas de Ian Brady e Myra Hindley representam aqueles marginalizados na estrutura social e, sentidos, por vezes, como óbices dentro das leis que regem essa estrutura, serão os fios condutores para o autor, a partir da psicanálise, elucidar os mecanismos que movem o surgimento do *serial killer* no contexto da sociedade⁸².

O traçado dessa breve apreciação sobre esses textos dramáticos documentais demonstra que as categorias formais exploradas para a composição do trecho das obras conduzem o leitor à polêmica assertiva de Theodor Adorno: “Escrever um poema após Aushwitz faz parte da barbárie”. É, portanto, no conceito de mimese que se reconhece as questões éticas e estéticas que impregnaram o pensamento, a linguagem e as ações do homem com a substância sórdida do fascismo. Em *Educação após Auschwitz*⁸³, a primeira frase desse texto de Adorno é: “A exigência que Auchwitz não se repita é a primeira de todas para a Educação”. Note-se que somente essa sentença já encerra os propósitos que irão acompanhar todo o seu pensamento filosófico, pós Segunda Guerra, que se alicerça em sustentar premissas capazes de evitar novas Aushwitz. Sem a pretensão de ser capaz de figurar, com exatidão, todos os meios que asseverariam à Educação condições de evitar a barbárie, ele se propõe a traçar algumas considerações importantes na perseguição desse objetivo:

⁸¹ Em publicação no jornal *Diário de Notícias* de sete de Maio de 1966.

⁸² Veja-se sobre esse assunto em: OLIVEIRA, Valdeci Batista de Melo. *O drama épico em Bernardo Santareno*. Revista Linguas e Letras, Cascavel, v. 2, 1, n. 6, 7, 2º Sem. 2002, 1º Sem. 2003.

⁸³ Texto retirado do site: http://antivalor2.vilabol.uol.com.br/textos/frankfurt/adorno/adorno_21.html.

É preciso reconhecer os mecanismos que tornam as pessoas capazes de cometer tais atos, é preciso revelar tais mecanismos a elas próprias, procurando impedir que se tornem novamente capazes de tais atos, na medida em que se desperta uma consciência geral acerca desses mecanismos. Os culpados não são os assassinados, nem mesmo naquele sentido caricato e sofista que ainda hoje seria do agrado de alguns. Culpados são unicamente os que, desprovidos de consciência, voltaram contra aqueles seu ódio e sua fúria agressiva. É necessário contrapor-se a uma tal ausência de consciência, é preciso evitar que as pessoas golpeiem para os lados sem refletir a respeito de si próprias. A educação tem sentido unicamente como educação dirigida a uma auto-reflexão crítica.

É, pois, a partir dessa perspectiva que se chega ao principal vínculo entre as obras documentais aqui apresentadas: a auto-reflexão crítica que elas propõem a partir do reconhecimento dos mecanismos que impulsionam à agressão entre os seres. Essa focalização evidencia que não é possível refletir sobre a estética documental sem que se entenda a profunda interconexão existente entre esse objeto artístico e a realidade, a cultura e a sociedade. Isso porque a representação do mundo no documentário fundamenta-se nessa relação, propondo que as noções conceituais fornecidas pela sociedade devem ser redimensionadas e que cabe ao expectador-intérprete fazer parte de uma profunda atuação social para o seu redimensionamento.

Vereda da Salvação de Jorge Andrade

ANEXO III

Terra para Rose de Tetê Moraes

