

O sagrado e o milênio em Catulé:

A performance filmica e a estética da violência em um movimento político-religioso a partir da obra *Vereda da Salvação* (1965)

Fabiano Lucena de Araujo (PPGA-UFPE)

Este ensaio propõe uma reflexão em torno da construção ritual e ficcional em formato audiovisual do movimento político-religioso de Catulé (1955), atentando-se para alguns aspectos conceituais relacionados à manifestação coletiva do sagrado e sua dimensão corporal, performativa e estética. A reflexão adota como referencial de dados e análise a transposição fílmica do texto dramático de Jorge de Andrade (1963), realizada por Anselmo Duarte em (1965) e com praticamente os mesmos atores da montagem teatral (1964) de Antunes Filho (companhia teatral *Teatro Brasileiro de Comédia*). O movimento político-religioso do Catulé ocorreu durante a Semana Santa de 1955, no município mineiro de Malacacheta (MG), localizado no Vale do Mucuri, nas proximidades do Vale do Rio Jequitinhonha, Microrregião de Teófilo Otoni, na clareira de uma floresta denominada Catulé, nas propriedades da Fazenda São João do Mata.

O movimento político-religioso de Catulé foi um incidente caracterizado por uma feição messiânico-milenarista, tendo como pano de fundo um contexto migratório, que envolveu o deslocamento de um núcleo de camponeses por diversas propriedades rurais e que se fixou na mencionada localidade. Não obstante, este núcleo enfrentou conflitos relacionados à sua conversão ao protestantismo, assumindo o Adventismo da Promessa como crença, e as posturas opressoras dos proprietários rurais, destinando terras reservadas a estes trabalhadores à pecuária e o quadro de saída forçada, que estimulou a migração por terras devolutas submetidas à grilagem e à especulação fundiária, oriunda da valorização da região, oportunizada pela construção da Rodovia Rio-Bahia¹.

O núcleo de camponeses instalado em Catulé apresentava uma configuração estrutural formada por 10 famílias, ao todo 44 indivíduos, e estabelecida mediante laços de parentesco e compadrio, afirmados conforme uma lógica embasada no sistema caipira tradicional, primariamente referendada pelo catolicismo rústico patriarcal e na identidade compartilhada pela expropriação das terras, onde o núcleo de posseiros é assimilado forçosamente à condição de meeiros, ou seja, dividir a produção obtida com o proprietário das terras cultivadas. Além de uma repercussão política de conflitos externos ao núcleo, tanto no aspecto

1 Segundo revisão histórica e jornalística de Queiroz (2015).

da rivalidade católicos *versus* protestantes diante da vizinhança, quanto no quesito da sua (re)produção material, explicitada na hostilidade que desencadeou o deslocamento no processo de produção, da passagem de pequenos produtores para a subordinação a um proprietário e à condição de proletarização, o grupo enfrentava dissidências internas relativas à distribuição do trabalho e das terras e no quesito religioso. O núcleo de Catulé, convertido ao Adventismo da Promessa, passava por uma disputa de lideranças, que representava o embate do sistema tradicional anterior com a nova ordem: a disputa entre Manoel, homem de meia idade, casado, fixado em Catulé há 3 anos junto com as demais famílias e responsável pela intermediação das relações entre os camponeses e o proprietário da fazenda, e Joaquim, homem de 26 anos, alfabetizado, solteiro, recém-chegado com sua família ao núcleo e místico exaltado que tomou a dianteira na liderança grupal pela sua forte devoção às leituras bíblicas, o que lhe conferiu uma vantagem em relação a Manoel e pela sua consagração enquanto Messias, assumindo o papel de Cristo, mensageiro do novo milênio, porta-voz das orientações de Deus e do Espírito Santo².

A pesquisa de Jorge de Andrade, autor da adaptação teatral do episódio de Catulé, baseou-se nos estudos organizados por Maria Isaura Pereira de Queiroz, publicados no ano de 1957 no livro *Estudos de Sociologia e História*, contendo artigos de Carlos Castaldi e Eunice Ribeiro, neste volume, dedicados a analisar as circunstâncias do evento citado. O dramaturgo modificou alguns detalhes do acontecimento, embora tenha se mantido relativamente muito fiel ao contexto político e de exaltação mística, assim como o enfoque no papel das duas lideranças do grupo, alterando algumas relações de parentesco e o desfecho trágico do evento³.

A encenação fílmica do movimento político-religioso de Catolé contou com roteiro do próprio Jorge de Andrade e direção de Anselmo Duarte, realizador audiovisual conhecido pela construção de narrativas cinematográficas adaptadas de peças teatrais que evocam a dimensão religiosa camponesa, exemplo constatado em *O pagador de Promessas* (1962), com roteiro do próprio dramaturgo, Dias Gomes, único filme brasileiro que ganhou a Palma de Ouro em Cannes, França, no ano corrente de realização da obra.

A análise mobilizada por este artigo visa levantar algumas questões relacionadas à percepção ritual e estética do sagrado, como ele é construído e encenado na performance dos atores e na *mise-en-scène* fílmica, na especificidade do contexto de arrebatamento místico

² Conforme os relatos de Castaldi (2008) que pesquisou o movimento na época.

³ De acordo com a pesquisa de Azevedo (2012) que levantou dados sobre a repercussão crítica da obra *Veredas da Salvação* (1965).

concomitante às hierofanias, sacrifícios e atritos políticos vivenciados pelo grupo de Catulé. Estética, no sentido da vivência valorativa e sensível incorporada pelos sujeitos, tributária de uma concepção coletiva de vida, condutas e sensibilidades⁴ e que inspira uma composição aproximativa de uma experiência autoral de expressão destes modelos de vivência; como o autor se vale destes modos de vida para expressar esta sensibilidade numa matriz plástica filmica e dramaturgica? Este trabalho pretende responder a esta reflexão mediante emprego de análise filmica⁵ e consulta às poucas pesquisas antropológicas realizadas sobre o episódio de Catulé, confrontando os dados com o texto teatral de Jorge de Andrade (1963) e o aspecto da expressão enérgica e violenta do sagrado⁶, trazendo referências consagradas a respeito desta dimensão do fenômeno religioso.

O messianismo-milenarismo: experiência social, política e religiosa do sagrado

Os conceitos de messianismo traduzem uma modalidade de experiência religiosa que engloba os seguintes pontos, de acordo com Dozon (1978:113): “1. negação do mundo presente; 2. espera dum mediador: profeta ou Messias; 3. crença no Milênio.” O autor ainda discerne uma categoria relacionada ao messianismo, chamada de profetismo (mensageiro que anuncia a vinda do Messias) e entende milenarismo como um contexto mais amplo que o messianismo, restrito à espera da chegada do Messias. Milenarismo é um movimento que acredita no Milênio ou quiliasma, ou seja a emergência de um tempo dominado pelo sagrado, sem males, que deverá instaurar uma nova ordem política e social, sem necessariamente ter a presença de um Messias. Tal movimento pode ser conduzido por uma “sucessão ou pluralidade de líderes guerreiros, assembleias de anciãos, virgens ou crianças inspiradoras etc.” (Negrao, 2015:50) sem um Messias específico.

O fenômeno religioso que sucedeu em Catulé admite as três categorias acionadas por Dozon (1978), uma vez que houve entre os adeptos do Adventismo da Promessa o encorajamento da experiência de múltiplos profetismos, inspirada pela crença na vinda do Messias e no imaginário pentecostal que prescreve o contato direto com a divindade no Batismo do Espírito Santo, cuja relevância para este sistema simbólico consiste em dons de revelação e de profecias, sabedoria, oração e glossolalia. Além dos profetismos, o surto religioso de Catulé foi messiânico (pois Joaquim foi consagrado como o Messias pelos crentes) e milenarista (esperavam pelo advento do quiliasma).

4 Adoto a concepção de comunidade estética de Rancière (2005) como referência

5 Conforme metodologia explanada por Vanoye & Goliot-Lété (1994) e Hikiji (2012)

6 Cf. René Girard (1990)

A contextualização política dos movimentos político-religiosos ou surtos sociorreligiosos classificados como messiânicos, segundo Queiroz (1976) envolve uma crise na dinâmica social, onde tais episódios representam uma tentativa de remediar a situação de modificação da estrutura social e, que, de acordo com as formulações da mesma autora, são fenômenos de sociedades tradicionais, sem espaço nas sociedades contemporâneas caracterizadas pelas soluções individualistas e instrumentalizadas. O que é contestado por Negrão (2015:61) ao ilustrar episódios messiânicos que ocorreram no contexto urbano, apesar de constatar uma redução drástica de tais eventos no contexto atual, ao citar casos pontuais (Fraternidade Eclética Espiritualista Universal, movimento terrorista ufologista de Aladino Félix e os Borboletas Azuis), que, de alguma forma, sugerem o caráter coletivo e não fragmentado, associado ao mundo tradicional, rural e/ou tribal.

Uma similaridade entre a asserção de Queiroz (1976) sobre a crise anômica na estrutura social tradicional e o argumento turneriano acerca do *Drama Social* pode ser evocada, quando Turner enuncia quatro fases (*ruptura, crise, ação corretiva e reintegração*) referentes ao processamento da experiência e o andamento da ação simbólica mediante ritual que visa reparar um conflito social, movendo esforços de concentração dirigidos para a conscientização dos elementos que definem a identidade coletiva e sua cosmologia, culminando no destacamento de um grupo dissidente ou na conciliação e permanência do grupo no interior da estrutura social original (Turner, 2008). No caso dos fenômenos messiânicos e milenaristas, onde existe a negação da ordem social vigente, existe ambas possibilidades, a fundação de uma subcultura consolidada paralela à estrutura social hegemônica e uma experiência radical e utópica que se separa totalmente da ordem social dominante. Negrão (2015) cita uma comunidade estudada por Maria Isaura Pereira de Queiroz (1976:294), denominada Povo do Velho Pedro, situada em Santa Brígida-BA, como exemplar de movimento messiânico rústico que se institui a partir da iniciativa do seu líder, Pedro Batista, em diálogo com a sociedade abrangente. Além da disposição no quadro teórico a respeito da configuração do *Drama Social*, os movimentos messiânicos, nas duas situações citadas, de experiência conciliada à utópica, também se inscrevem, respectivamente na constituição de *communitas normativa e ideológica*:

O que chamo de *communitas ideológica* é um conjunto de conceitos teóricos que descreve as interações da *communitas espontânea*. [...]. Apresso-me em dizer que nem todos ou pelo menos não a maioria dos modelos “utópicos” são de “*communitas ideológica*”. Utopia significa “não-lugar” em grego: a fabricação de utopias é uma irrestrita atividade de lazer “lúdico” do mundo moderno; tal fabricação, como a industrial, tende a firmar um ideal de

estruturas político-administrativas como de primeira necessidade – incluindo altas hierarquias – mais do que o mundo ou uma terra ou uma ilha poderia parecer se todos procurassem viver em *communitas* com seus vizinhos. Há muitas utopias hierárquicas, utopias conservadoras, utopias fascistas. Todavia, a utopia de *communitas* é encontrada de várias formas como um ingrediente central, conectado à noção de “salvação”, em muitos trabalhos literários e de história da religião. “Seu Reino” (que sendo caritas, ágape, “amor”, é um anti-reino, uma *communitas*) “vem” . [...] a *communitas* normativa é, mais uma vez, uma “perduração do sistema social”, uma subcultura ou grupo que cuida e mantém as relações ou uma *communitas* espontânea numa base mais ou menos permanente. [...] Mas, além disso, há algo sobre a origem de um grupo baseado até mesmo na *communitas* normativa que se distingue dos grupos que surgem na fundação de algo “natural” ou de “necessidade” técnica, real ou imaginada, tal com a relação do sistema produtivo ou um grupo imputado biologicamente conectado de pessoas, uma família, parentes ou linhagem. Algo de “liberdade”, “liberação” e “amor” (para usar os termos do vocabulário comum da teologia ou filosofia política ocidental) aderem à *communitas* normativa, embora muito frequentemente os regimes rígidos retirem o que há de mais aparente nas experiências espontâneas da *communitas*. Esse rigor vem, sobretudo, do fato de que o grupo da *communitas* sente-se inicialmente bastante vulnerável aos grupos institucionalizados em volta dele. Ele desenvolve uma armadura institucional protetiva, armadura que se torna tão forte como a pressão que destrói a autonomia dos grupos primários que cresce proporcionalmente. (Turner, 2012:245 [sem itálico no original,]).

Pelo desenrolar dos fatos que ocorreram na fazenda São João da Mata, os adeptos do Adventismo da Promessa que elegeram Joaquim como o Messias, esperavam a ascensão do grupo à Cidade Celeste de Canaã, o que segundo a interpretação adventista da escatologia cristã, corresponderia ao período da segunda vinda de Cristo à Terra, para o início do Milênio, período em que o Messias leva os fiéis para o Céu, permanecendo por mil anos, até o retorno ao ambiente terreno para a realização do Julgamento Final por Deus, purificando a Terra e livrando-a dos ímpios e das iniquidades, propiciando a morada dos salvos para toda a eternidade (Queiroz, 2015:159). Os fiéis do Adventismo em Catulé, como mencionado anteriormente, enfrentavam diversos conflitos resultantes da rivalidade com o ambiente católico rural predominante, além das discordâncias internas e imposições arbitrarias dos proprietários quanto ao uso da terra. Entretanto, o recrudescimento da hostilidade para com os camponeses de Catulé foi motivado pelos sacrifícios propiciatórios de quatro crianças, destinados à purificação do grupo e à efervescência religiosa associada, que repercutiram na fazenda e no Município de Malacacheta. A situação deflagrada culminou com o assassinato

promovido pela polícia dos dois líderes religiosos do grupo, Joaquim e Onofre⁷. Logo, aplicando estas reflexões teóricas ao contexto do surto sociorreligioso de Catulé, o agrupamento que se formou segundo a crença relatada, participou do que, aproximadamente, seria a *communitas ideológica*, para Turner (2012), um contexto utópico de negação radical da ordem vigente sem uma institucionalização e conciliação com a sociedade circundante (*communitas normativa*).

A violência do sagrado⁸ na hierofania e no sacrifício

Conforme mencionado anteriormente, a presença de sacrifícios expiatórios ou propiciatórios, como ritual de purificação, foi um procedimento que o grupo de Catulé atribuiu à eliminação de Satanás ou da impureza, possibilitando o acesso ao Milênio⁹. Sacrifício, segundo a acepção maussiana, é “um ato religioso que, pela consagração de uma vítima, modifica o estado moral da pessoa que o realiza ou de certos objetos pelos quais ela se interessa” (Mauss, 2013:51). O mesmo autor ainda diferencia as noções de consagração, oferenda e pena religiosa da de sacrifício: a consagração, de acordo com Mauss (2013) pode se reduzir apenas à passagem do estado profano ao estado sagrado da pessoa ou coisa, cuja transformação não tem alcance para além destes entes, sem um ofertante ou uma comunidade que a recebe; oferenda é um tipo de oferta ao mundo sagrado que não sofre destruição em sua natureza; pena religiosa ocorre quando é o próprio ofertante que sofre a manifestação violenta da consagração para expiar sua culpa, sem a interposição de uma vítima para beneficiar o culpado. Sacrifício, para Mauss (2013), necessariamente envolve uma vítima (objeto ou ser vivo) que representa o ofertante, que será destruída, durante a travessia do mundo profano para o sagrado, para trazer efeitos sobre aquele ou à comunidade que introduz este elemento no contexto desta ação de transformação ritual.

No contexto do grupo religioso de Catulé, os sacrifícios representavam um processo gradativo de abandono das coisas terrenas e desapego dos bens materiais e pessoais (crianças) e relações terrenas (noivados) que significam a continuidade dos laços com o mundo terreno. Estes ritos prepararam os fiéis para o advento do Milênio e o ingresso na Cidade Celeste de Canaã. Segundo os relatos colhidos por Castaldi (2008) presentes no artigo “A aparição do Demônio no Catulé”, quatro crianças e alguns animais (três cães e dois gatos), que entraram em contato com seus corpos, estavam contaminados com a impureza demoníaca do pecado

7 Cf. Queiroz (2015:163).

8 Cf. Girard (1990).

9 Cf. Castaldi (2008) e Queiroz (2015)

terreno e precisaram ser eliminados (e cremados, depois de mortos), assim como o descarte dos objetos na floresta, a carteira com mil cruzeiros de Onofre, o dente de ouro de Joaquim e utensílios e roupas dos demais presentes, os quais banhavam-se nus num poço lamacento, para purificação à espera do Milênio e foram surpreendidos por dois policiais, que assassinaram os dois líderes, Onofre e Joaquim.

Ainda, segundo a pesquisa levantada por Castaldi (2008:313), Onofre comunica ao agrupamento de Catulé a suspensão da viagem de missão proselitista para o município de Tabocal, no intuito de realizar novas conversões, após inúmeras manifestações do sagrado (hierofanias), como falar em línguas e profetismos, que anunciaram a presença de Satanás nas casas dos sujeitos, incluindo a diligência de agentes do mundo terreno (policiais) numa investida que interviria no rumo escolhido pelos camponeses:

À tarde, Onofre passou pela casa de dona Maria para ver se estavam prontos para a viagem. Joaquim foi ter com ele pouco depois e Onofre começou subitamente a “falar línguas; confessou ele que estava fraco na fé por causa de um casamento que tinha arrumado mas agora não ia mais casar”. Abraçou Joaquim e os dois caíram por terra “onde ficaram juntinhos como se dormissem”. Quando se levantaram, Onofre profetizou que Pai Joaquim de Água Boa se converteria; que o “irmão Junílio ia cair na fé” durante a viagem, quando se hospedaria numa pensão em que comeria “gordura de porco”. Onofre encontrar-se-ia com o “irmão Junílio” na nova terra. Parece que, entre outras coisas, profetizou a queda da Igreja e a chegada de dois policiais (“representei dois praças”)¹³ e começou a bater palmas. Depois, terminando as profecias, decidiu que não iriam mais ao Tabocal porque não podiam deixar uma parte do grupo, isto é, as pessoas de idade e as demasiado jovens, as quais ficariam no Catulé, sem ninguém que “tivesse leitura”. (Castaldi, 2008:313).

Segundo Mircea Eliade (2001), o sagrado é uma modalidade de experiência distinta da profana, pois revela os marcos referenciais ou centrais da existência, que são o eixo do mundo e que instauram o regime da diferença, da significância, da singularidade e heterogeneidade, em contraste com o mundo desencantado da experiência profana, que encarna o caos da homogeneidade e desorientação. O sagrado, enquanto princípio da diferenciação no mundo, é revelado pela hierofania, que opera a transformação de um espaço profano em espaço sagrado, dotado de plenitude ontológica. Hierofania, segundo Eliade (2001:17) compreende a manifestação do sagrado que “funda ontologicamente o mundo. Na extensão homogênea e finita onde não é possível nenhum ponto de referência, e onde, portanto, nenhuma orientação pode efetuar-se, a hierofania revela um ponto fixo absoluto, um centro”.

Diante destas formulações e do aparato de dados explicitados, a partir da literatura sobre o Catulé, a experiência do sagrado e o espaço do sagrado neste contexto, assumem a plenitude ontológica a partir do momento em que acontecem ocasiões frequentes na cosmologia pentecostal do *corpus* doutrinário Adventismo da Promessa, como os profetismos, sinais decorrentes dos “batismos pelo Espírito Santo”, e ocorre uma eleição do lugar enquanto privilegiado para a hierofania e a teofania, manifestação do próprio Deus no corpo de Joaquim, eleito como Messias, e a clareira da floresta enquanto eixo do mundo e canal de comunicação com o Céu. A violência das situações sacrificiais, que chocam uma audiência etnocêntrica, ávida por notícias sensacionalistas¹⁰, não incorporam outra coisa, senão esta dimensão da “restauração cosmogônica”, no retorno ao princípio do mundo, lugar de plena ontologia e potência, conforme Eliade (2001:42), “a restauração do Tempo primordial, do Tempo “puro”, aquele que existia no momento da Criação. É por essa razão que, por ocasião do Ano Novo, se procede a “purificações” e à expulsão dos pecados, dos demônios ou simplesmente de um bode expiatório.”

Apoteose¹¹ e performance ritual: uma análise fílmica de *Veredas da Salvação* (1965)

Dada a contextualização do movimento político-religioso de Catulé (1955), por intermédio da consulta à literatura concernente ao tema, a partir de agora darei prosseguimento à reflexão proposta, chamando atenção para o enfoque dramático, performático e da percepção sensível ou estética do sagrado na construção ritual da montagem teatral (1964) de Antunes Filho e cinematográfica em *Veredas da Salvação* (1965), com roteiro de Jorge de Andrade e direção de Anselmo Duarte. A análise fílmica segundo Vanoye & Goliot-Lété (1994) e Hikiji (2012) refere-se a um procedimento dividido em etapas de desconstrução/descrição, “a desmontagem” que se ocupam da exposição de fragmentos

¹⁰ Conforme a pesquisa de Queiroz (2015), que realizou uma incursão ao noticiário da época que trouxe os fatos de Catulé à tona.

¹¹ Como será dito posteriormente, a noção de apoteose encaixa perfeitamente com o desfecho fílmico, tanto no sentido do final espetacular de uma peça teatral, como no de deificação de uma pessoa numa reino e a efervescência mística gloriosa e iluminada, cf. o Dicionário Caldas Aulete, Disponível em <http://www.aulete.com.br/apoteose> :

“1. Momento final glorioso em desfile, espetáculo, peça teatral, *show* etc., quando se apresenta o conjunto dos participantes, ger. com efeitos de luz.

2. RJ SP Local do Sambódromo onde se agrupam as alas da escola de samba, ao final do desfile, para a despedida do público. [Red. de *praça da Apoteose*.]

3. P.ext. O ponto culminante, o momento mais importante de um acontecimento.

4. Glorificação (de uma pessoa ou de algo) por meio de honrarias, láureas, elogios etc.

5. Inclusão entre os deuses; DIVINIZAÇÃO

6. Profusão de luzes; CINTILAÇÃO; CLARÃO

[F.: Do gr. *apothéosis*, pelo lat. tard. *apotheosis* e pelo fr. *apothéose*.]”

filmicos de forma descritiva, e as de reconstrução/interpretação, “montagem” que tratam de conceber um elo, uma lógica comum para juntar os fragmentos, identificando os princípios de ligação entre uma realidade, construída culturalmente, e a narrativa.

Inicialmente, a partir das pistas deixadas pela evocação do contexto da violência, tanto no título do artigo, como no esboço de reflexão sobre as implicações da intensidade de manifestação do sagrado e sua potência, simultaneamente, de destruição e/ renovação-criação, este trabalho irá se concentrar em apresentar dados a respeito de como esse contexto evocado despertou interesse do autor, partindo-se tanto da repercussão negativa na época da montagem teatral de Antunes Filho (1964) da peça *Veredas da Salvação*, com o Teatro Brasileiro de Comédia, quanto do filme de Anselmo Duarte (1965), foco de atenção deste trabalho. Detendo-me nestas formulações sobre o interesse na crueldade oriunda de um cinema ritualizado ou tendo como objeto um ritual, e em comunicação com uma manifestação violenta do sagrado, em que medida tais concepções são tributárias das vivências dos nativos representados de Catulé, a partir da reconstituição etnográfica e dos relatos coletados por Castaldi (2008) e que proporcionaram uma construção ficcional a partir disso? Outro questionamento, que buscarei responder logo adiante, dirige-se à recepção negativa, tanto do público, quanto da crítica na época, para a obra *Veredas da Salvação*, seja na exibição do filme, seja em sua encenação teatral e que, de alguma forma, revela um efeito de incômodo sobre os espectadores, construído na dimensão ritual ficcionalizada. A época do contexto de estreia do espetáculo e do filme, era a do Golpe Militar de 1964, e houve um mal estar, tanto da direita, que se incomodou com o conteúdo de denúncia da situação camponesa, quanto da esquerda, que acusou a obra como mistificadora e que apresentou a alienação mística como a única saída para a luta de classes.

Entretanto, no que concerne à repercussão negativa do espetáculo, um aspecto relatado nas críticas à peça é o exagero das atuações corporais, a animalidade e o lado grotesco das performances, onde os atores cospem no palco e rastejam no chão¹², o que escandalizou o público e a crítica na época, o que de alguma forma foi mantido na construção filmica de *Veredas da Salvação (1965)*, como será demonstrado na análise filmica. Uma das diretrizes a respeito dessa percepção ou estética da violência, é a aproximação entre um teatro e um cinema da crueldade artaudiano, que vai além da temática controversa do sacrifício de crianças exibido na tela ou no palco, e se inscreve na forma ritual que está inserida a construção da narrativa, ou seja, no que Hikiji (2012) chama de uma cinema da violência

12 Conforme verbete da Enciclopédia Itaú Cultural (disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento393924/veredadasalvacao>) e cf. Azevedo (2012)

como forma e conteúdo, o que, acrescento, é uma cinema que tem a forma de ritual e trata de ritual, um cinema de ritualização da manifestação violenta do sagrado.

De acordo com o texto de Jorge de Andrade (1963), o que é acompanhado pelo filme, a peça é dividida em dois atos: o primeiro ato começa na apresentação do contexto aparentemente bucólico e pacato, descrevendo o ambiente doméstico dos casebres e as personagens que surgem uma a uma, arregimentadas pela vinda de Onofre para orações, confissões públicas e pedidos mútuos de perdão e termina com o acirramento do conflito de liderança entre Manoel e Joaquim, a ponto deste último ordenar o aprisionamento daquele e o aborto de Artuliana (no Catulé real, era irmã de Joaquim), grávida de Manoel, a qual, segundo o líder místico, está grávida do demônio. O segundo ato começa com uma conversa reflexiva entre Manoel, preso, e Dolor, mãe de Joaquim, onde relatam sua culpa sobre alguns pecados e preceitos da crença adventista e Manoel alerta para a incompreensão do mundo para a seita da qual eles são adeptos e termina com a apoteose ritual de execução dos fiéis pelos policiais e capangas do proprietário da fazenda, que se banham despídos esperando a assunção ao Céu - no episódio real, só Onofre e Joaquim são assassinados.

Conforme a metodologia adotada, separei alguns fragmentos representativos de sequências que julgo chaves para o entendimento dessa performance ritual que incorpora uma estética ou percepção da violência no sagrado. A primeira sequência a ser analisada é a que expõe a situação de conflito em consequência da negação de Manoel para a liderança de Joaquim, como “chefe de Deus” e este começa a apresentar sintomas extáticos do batismo pelo Espírito Santo, ao rastejar no chão, e se ajoelhar para contemplar o firmamento e ordena que Manoel lhe peça perdão, o que lhe é revelado pelo Espírito Santo. Os outros camponeses, ajoelhados e se arrastando começam a perseguir Manoel para que este peça perdão. Na continuidade da sequência, Joaquim acredita que o demônio está entre os crentes e Durvalina, mãe de Artuliana, confessa que sua filha não é mais virgem e está grávida de Manoel, o que horroriza Joaquim e os demais. A performance dos atores nesta sequência, para exprimir o horror, contorcem o corpo, recuando-o e contraindo os membros e os músculos faciais, remetendo às expressões distorcidas das pinturas de Francisco Goya. Joaquim ordena aos crentes que prendam Manoel e Artuliana, e, por conseguinte, a retirada do demônio do seu ventre, provocando lhe o aborto; neste contexto as crianças de Catulé fogem (Ver sequências 01a e 01b).



Sequência 01a



Sequência 01b

Sobre a construção do espetáculo *Veredas da Salvação*, cuja equipe de atores oriunda do *Teatro Brasileiro de Comédia*, foi aproveitada no filme, o diretor Antunes Filho utilizou, de modo intuitivo, as concepções realistas do dramaturgo russo Constantin Stanislavski, entretanto sem segui-las à risca, e num processo de composição muito pessoal, assumiu uma carga dramática que remeteu às lições corporais artaudianas:

Baseado fortemente em Stanislavski (apreendido através do cinema norte-americano), aliava as lições do mestre russo aos ensinamentos teóricos de Diderot (*Paradoxo do ator – 1770/78*). Segundo Ademar Guerra, seu assistente então, tudo o que Antunes realizava era muito mais intuitivo do que aplicação sistemática de um método pré-concebido [...] Milaré faz em seu livro um rápido apanhado dessa cena internacional na qual insere a peça. Dos elementos mencionados, dois chamam a atenção: Jerzy Grotowski e Peter Brook, ambos retomando os caminhos indicados tempos antes por Antonin Artaud. Além, claro, da vanguarda “oficial”, representada pelo recém-chegado teatro épico. Queimando etapas e realizando uma amálgama original e pessoal, Antunes apresentava o que chama de “ator-artista”, no que

seria uma espécie de versão laica do ator-santo grotoviskiano. Por outro lado, Carmelinda Guimarães (GUIMARAES, 1998, p. 33) nomeia seu capítulo referente à montagem de “a primeira ruptura”, realçando na verdade o mergulho ainda mais profundo do diretor na estética stanislavskiana, afastando-se do “realismo de convenção” para atingir o “realismo integral”, a busca do homem brasileiro, adequando o ator ao texto e não o contrário. (...) “tudo justificado teoricamente pelo livro de Maria Izaura Pereira de Queiroz, por sociólogos, tudo bem embasado” (Azevedo, 2012:7,10).

Como pode-se depreender da citação, o processo de composição cênica do espetáculo teatral depara-se com a bifurcação já mencionada anteriormente, entre representação/referencialidade e ação/performance, que se revela tanto na preocupação com uma participação corporal na instância ritual, mágica e vigorosa, quanto com a referencialidade da pesquisa sociológica. Segundo Raul Cortez, ator que representou Joaquim, tanto na peça, quanto no filme, o enfoque num suposto naturalismo ou realismo na preparação dos atores não está em conformidade com a importância dada à demarcação artaudiana ao contexto corporal, mágico e ritual: “o cenário era totalmente oposto à ideia, à concepção da peça. Mostrou-se preso a um realismo bobo, quando a nossa encenação era mais para o mágico, mais para o lúdico, do que qualquer coisa realista ou naturalista.” (Azevedo, 2012:11). De acordo com Azevedo (2012), a questão do cenário, ou seja a colocação dos casebres de Catulé em cena, agradou ao próprio autor do texto, Jorge de Andrade, que na época valorizou o rigor realista a partir da pesquisa sociológica de Maria Isaura Pereira de Queiroz.

No segundo ato de *Veredas da Salvação*, que compreende a segunda metade da narrativa filmica, Joaquim é reconhecido como o Cristo, e os fiéis se preparam para o advento do Milênio e a ascensão ao Céu. Amanhece o dia. Joaquim fornece instruções, os fiéis se curvam para admirar a atmosfera de Catulé, deslumbrados com a luz e a hierofania do Espírito Santo, que lhes inspiram ao batimento de asas para chegar à Cidade Celeste de Canaã, erguendo e abaixando os braços. Enquanto na floresta, os capangas dos fazendeiros e os policiais espreitam a situação para começar a chacina dos crentes, mirando as armas na direção dos camponeses e ateiando fogo nos casebres. Manoel e outros moradores do Catulé, munidos de instrumentos de trabalho na agricultura (foice, enxada, estrovena, picareta, etc.) surgem enquanto alternativa de resistência e força de luta pela terra. A carga dramática da sequência é apoteótica: o fogo é arremessado em tochas pelos ares, e os agricultores são eliminados um a um. O desenvolvimento asfíxiante da cena acontece enquanto os casebres são consumidos na chama, os fiéis entoam um hino (Alumia, alumia a vereda da Salvação) e os assassinos escondidos na mata atiram nos camponeses. A *mise-en-scène* utiliza um recurso dramático para ritualizar e sublinhar a violência da cena: os braços erguidos são abaixados

lentamente e contraídos, contorcem-se e tremem, segurando uma estroenga ou direcionado para o Céu/Canaã ou Joaquim levantando uma Bíblia. Os corpos dos camponeses estendidos no chão são contemplados pelas crianças que retornam ao Catulé (Ver sequências 2a, 2b e 2c).

Acerca da noção de violência fílmica e teatral, que se expressa nas performances encenadas, existe um interesse antropológico proveniente da antropologia visual e do cinema, em pesquisas como as de Stoller (1994) e de Hikiji (2012; 2013) sobre o impacto da obra de Jean Rouch, *Os Mestres Loucos* (1955) e suas proposições a respeito do *cine-transe*, ou seja, um cinema interativo, onde o espectador é retirado de sua zona de conforto, da passividade e que o filme funciona como um ritual de transformação pessoal. Tais asserções evocam, segundo Stoller (1994) e Lipkau (2007) uma discussão crítica a respeito do papel da referencialidade no cinema, mediante a qual sobressai o colapso da dualidade entre representação e ação/performance e traz à tona uma reaproximação com as inquietações surrealistas que esbarraram na realização etnográfica na primeira metade do século XX e que emerge nas ideias de um de seus expoentes mais radicais, Antonin Artaud, particularmente no tocante à composição dramática que busca evocar um contexto pré-teatral grego e das populações tradicionais, onde esta esfera cênica está diretamente relacionada ao mundo mítico e sagrado e à dimensão ritual de transformação. A concepção artaudiana de *Teatro da Crueldade* representa uma posição crítica do dramaturgo em relação ao teatro que chama de intelectualista, subordinado à linguagem escrita e não ao que chama de uma linguagem especificamente teatral, a corporal, uma posição contrária ao teatro de diagnóstico psicológico das personagens na finalidade de identificação com a audiência intelectual burguesa.

De acordo com estas proposições, Stoller (1994) e Hikiji (2012) estabelecem que o *cine-transe* de Jean Rouch, onde a *mise-en-scène* é concebida em interação com os nativos e com o plano ritual, visa colocar o espectador dentro da ação fílmica ritual, e pode ser visto como um *cinema da crueldade*, em choque com uma tradição ocidental, positivista e intelectual, preocupada em demasiado com a referencialidade documental.



Sequência 2a



Sequência 2b

Considerações finais: Da letra ao afeto, na fusão do apolíneo e do dionisiaco

Retomando a reflexão a respeito da dicotomia colapsada entre representação e ação, englobada pela performance num cinema vanguardista ou surrealista, e que, no caso abordado, se reflete num cinema/teatro da crueldade, que apresenta uma dimensão ritual ao espectador, gostaria de arrematar o trabalho chamando atenção para o papel da cosmologia pentecostal acionada pelos adeptos do Adventismo da Promessa, em Catulé, enquanto um fator que dialoga diretamente com a estética autoral de Jorge de Andrade ou de Anselmo Duarte.



Sequência 2c

Da estética comunitária, que embasa formas de sentir coletivas, segundo a concepção de Rancière (2005), depreendemos que um modo de vida oriundo da cosmologia pentecostal é evocado, ao defender um retorno ao cristianismo primitivo, e uma participação corporal e ritual bem marcadas no contato direto com a divindade (Espírito Santo), algo que destoa do protestantismo tradicional, delimitado enquanto “religião de livro”. A proposta vanguardista presente nessa estética que funda o teatro ou cinema da crueldade, proposição que visa realçar a dimensão ritual da obra, fornece esse encontro do texto teatral (Jorge de Andrade) com o corpo dos atores na cena fílmica (Anselmo Duarte) ou no palco (Antunes Filho) e que restaura nesta dimensão um modo de vida “primitivo”, “pré-teatral”, onde o livro (Bíblia) encontra o plano afetivo e corporal.

É como se esta proposta filmica/teatral e a cosmologia pentecostal assumissem aquele equilíbrio entre o apolíneo e o dionisíaco, enunciado por Nietzsche (1999), em *O Nascimento da Tragédia* e recuperado pela discussão de Ruth Benedict (2013) a respeito dos *Padrões de Cultura*, quando a experiência racional e comedida (apolínea) da letra, encontrasse a experiência exuberante do afeto ritual (dionisíaca). No filme e na peça, Manoel representa o polo apolíneo do trabalho e da realidade terrena, o sujeito que dialoga com os proprietários da terra, a despeito de uma virilidade e de uma sexualidade evidente; Joaquim o polo dionisíaco, que recebe a divindade no corpo e incorpora as hierofanias, a despeito do ascetismo puritano da seita e do domínio da leitura das escrituras sagradas.

Esta mesma polaridade permite retomar outra discussão presente neste trabalho, a respeito da tese emblemática de Queiroz (1976), a qual admite que a experiência messiânica tem maior inclinação de ocorrer em contextos de sociedades tradicionais, entretanto, como problematizado por Negrão (2015), um equilíbrio ou circularidade entre as dimensões apolínea e dionisíaca, que refletem o trânsito entre os polos erudito e popular, assumem uma expressão relevante nos (neo)pentecostalismos atuais, em detrimento das demandas individualistas e instrumentais que aparentemente se destacam nestes cultos, podem constituir uma negação e um apelo coletivista de retorno ao “pré-teatral e primitivo”.

Referências

AZEVEDO, Elizabeth. 2012. Jorge Andrade: uma polêmica Pitágoras 500 – vol. 3 – Out. Disponível em www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/pit500/article/viewFile/35/56

BENEDICT, Ruth. 2013. *Padrões de Cultura*. Petrópolis: Vozes.

CASTALDI, Carlos. 2008. A aparição do demônio no Catulé. São Paulo, *Tempo Social*, revista de sociologia da USP, v. 20, n. 1. Disponível em www.revistas.usp.br/ts/article/view/12573

MAUSS, Marcel. 2013. *Ensaio de Sociologia*. 2ed. São Paulo: Perspectiva.

DOZON, Jean-Pierre. 1978. Os Movimentos Político-Religiosos: Sincretismos, messianismos, neotradicionalismos. IN: AUGÉ, Marc. *A construção do mundo : religião, representações, ideologia*. Lisboa : Edições 70.

ELIADE, M. 2001. *O Sagrado e o Profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes.

GIRARD, René Girard. 1990. *A Violência e O sagrado*. São Paulo: Paz e Terra.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. 2012. *Imagem-violência: etnografia de um cinema provocador*. São Paulo: Terceiro Nome.

LIPKAU, Elisa. 2007. La Tercera Mirada: Representación y Performance. Lipkau, Elisa, *Dimensión Antropológica*, vol. 39, Janeiro-abril, pp. 121-154. Disponible en: <http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=398>

NEGRÃO, L.N. Sobre os Messianismos e Milenarismos Brasileiros, In: PEREIRA, J.B.B. & QUEIROZ, R.S. *Messianismo e Milenarismo no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2015.

NIETZSCHE, Friedrich. 1999. *O Nascimento da Tragédia. Helenismo e Pessimismo*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. 1976. *O Messianismo no Brasil e no mundo*. 2ª ed. São Paulo: Alfa-Omega.

QUEIROZ, R.S. 2015. O Demônio e o Messias: Notas sobre o surto sociorreligioso de Catulé. in: PEREIRA, J.B.B. & QUEIROZ, R.S. *Messianismo e Milenarismo no Brasil*. São Paulo: Edusp.

RANCIÈRE, Jacques. 2005. *A Partilha do Sensível: Estética e Política*. São Paulo: Editora 34.

VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ, Anne. 1994. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papyrus.

STOLLER, Paul. 1994. Artaud, Rouch and the Cinema of Cruelty. In: TAYLOR, Lucien (ed.). *Visualizing theory*. Nova Iorque: Routledge.

TURNER, Victor. 2008. *Dramas, Campos e Metáforas: ação simbólica na sociedade humana*. Niterói: Eduff.

_____. 2012. Liminal Ao Liminoide: Em Brincadeira, Fluxo E Ritual. Um Ensaio De Simbologia Comparativa. *Mediações*, Londrina, v. 17 n. 2, p. 214-257, Jul./Dez.