

**UNEB – UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA
CARLA CONCEIÇÃO DA SILVA PAIVA**

**A VIRTUDE COMO UM SIGNO PRIMORDIAL DA NORDESTINIDADE:
ANÁLISE DAS REPRESENTAÇÕES DA IDENTIDADE SOCIAL NORDESTINA
NOS FILMES *O PAGADOR DE PROMESSAS* (1962) E *SARGENTO GETÚLIO* (1983)**

Salvador-BA
Março/2006

CARLA CONCEIÇÃO DA SILVA PAIVA

**A VIRTUDE COMO UM SIGNO PRIMORDIAL DA NORDESTINIDADE:
ANÁLISE DAS REPRESENTAÇÕES DA IDENTIDADE SOCIAL NORDESTINA
NOS FILMES *O PAGADOR DE PROMESSAS* (1962) E *SARGENTO GETÚLIO* (1983)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação e Contemporaneidade do Departamento de Educação, Campus I, da Universidade do Estado da Bahia – UNEB, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Educação.

Orientador: Prof. Dr. Júlio César Lobo.

Salvador-BA
Março/2006

Paiva, Carla Conceição da Silva

A virtude como um signo primordial da nordestinidade: análise das representações da identidade social nordestina nos filmes *O Pagador de Promessas* (1962) e *Sargento Getúlio* (1983). Carla Conceição da Silva Paiva – Salvador: Universidade do Estado da Bahia, 2006 – 115 p.

ISBN

1. Educação 2. Cinema 3. Representações sociais 4. Identidade social nordestina 5. Virtude

CARLA CONCEIÇÃO DA SILVA PAIVA

**A VIRTUDE COMO UM SIGNO PRIMORDIAL DA NORDESTINIDADE:
ANÁLISE DAS REPRESENTAÇÕES DA IDENTIDADE SOCIAL NORDESTINA
NOS FILMES *O PAGADOR DE PROMESSAS* (1962) E *SARGENTO GETÚLIO* (1983)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação e Contemporaneidade do Departamento de Educação, Campus I, da Universidade do Estado da Bahia – UNEB, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Educação.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Júlio César Lobo
Universidade do Estado da Bahia – UNEB
Orientador

Prof. Dr. Antônio Dias
Universidade do Estado da Bahia – UNEB
Examinador Interno

Prof. Dr. Aurélio Lacerda
Universidade Federal da Bahia – UFBA
Examinador Externo

Profa. Dra. Célia Aparecida Ferreira Tolentino
Universidade Estadual de São Paulo – UNESP
Examinadora Externa

Salvador-BA
Março/2006

A todos aqueles que fazem da pesquisa um modo de vida
e apostam no sonho de construir uma sociedade melhor.

AGRADECIMENTOS

A todos que contribuíram direta ou indiretamente no desenvolvimento desta dissertação e, em especial, aquelas pessoas, nomeadas abaixo, que se esforçaram para me compreender e respeitar as minhas ausências e impedimentos. Vocês trabalharam junto comigo ou tentaram trabalhar, respeitaram o meu sonho, a minha aposta e esperaram a tão sonhada vitória, por isto Muito obrigada!

Aos meus familiares que acompanharam o desenvolvimento deste trabalho, auxiliando-me e apoiando-me em todos os momentos de dificuldade, mesmo quando não entendiam o motivo do meu desespero.

Ao meu namorado, ex-namorado e futuros namorados por oferecerem compreensão e ombro amigo nos momentos mais difíceis.

Aos meus amigos que souberam demonstrar seu carinho e amizade, ajudando-me sempre que precisei. Recuso-me a nomeá-los, vocês sabem o quanto são especiais para mim.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Júlio César Lobo, que com sua paciência e dedicação guiou-me ao longo desta árdua jornada, demonstrando ser mais que um orientador, um amigo.

A todos os professores do Programa em Educação e Contemporaneidade, pela dedicação ao ensino e a pesquisa, por todos os seus ensinamentos e palavras encorajadoras.

Aos ex-colegas de trabalho que na labuta da Reitoria sempre me deixavam “escapar” para concluir uma pesquisa ou assistir uma aula. Especialmente, Ivete Alves do Sacramento que mais do que uma chefe sempre foi e será uma amiga, uma irmã e uma mãe.

Aos colegas do Departamento de Ciências Humanas, Campus III, Juazeiro, pelo apoio e incentivo na reta final e pelo tempo precioso que me cederam.

Aos membros da banca examinadora pelo seu carinho, atenção e disponibilidade em oferecer críticas e contribuições para o desenvolvimento desta dissertação.

Ao caro leitor que estará sendo um aprendiz, como eu, durante a leitura deste trabalho.

E por último, por ele sempre ser o primeiro, a Deus por ter me dado força e resignação para concluir mais uma tarefa.

Nada substitui a sensação da sala escura e o poder
de concentração que ela oferece diante da imagem
(MONTEIRO)

RESUMO

Os filmes operam e categorizam uma multiplicidade de imagens marcadas e reconhecidas por estereótipos, fincados na dominação econômica e política. Nas representações do cinema brasileiro, o nordestino aparece associado a signos de nordestinidade como seca, pobreza e virtude ou *Arete*, em grego. Face ao exposto, à guisa da teoria das representações sociais e dos estudos sobre a identidade social nordestina e estereotípiã, procuramos estudar os quadros sociais que serviram para compor a formação do homem nordestino no cinema brasileiro. Primeiro foi necessário distinguir a representação social dos nordestinos nos filmes *O Pagador de Promessas* (1962) e *Sargento Getúlio* (1983), em seguida diagnosticar que tipo de identidade social nordestina é construída, reconhecendo o valor positivo ou negativo da virtude como um signo de nordestinidade e, por último, analisamos quais as virtudes nordestinas e qual o tipo de virtude que os espectadores podem aprender a partir das imagens fílmicas estudadas, através de uma abordagem qualitativa, preocupada em colaborar para a integração entre educação e comunicação. Assim, foi possível concluir, em linhas gerais, que a maioria dos filmes de ficção de longa-metragem produzidos sobre o nordestino, seguindo uma tendência de homogeneização da imagem do Nordeste fincada na literatura brasileira, centra o seu discurso na figura de um mártir, de um sertanejo virtuoso que desenvolve sua existência numa dimensão trágica. É categorizada uma identidade social nordestina que opera como um sistema de reprodução cultural, promovendo nas pessoas o sentimento de participação (ou não) da idéia de ser nordestino.

Palavras-chave: Educação; Cinema; Representações sociais; Identidade social nordestina e virtude.

ABSTRACT

The films operate and show a diversity of images, marked and acknowledged by stereotype, thus in the economic and political domination. In the representation of the Brazilian cinema, the nordesterner appears associated with signs of *nordestinidade* (nordesterner's culture) like drought, poverty and virtue or *Arete* in Greek. This way, encouraged by the theory of the social representations and by studies about the nordesterner social identity and stereotype, we seek to research the social realities that were used to compose the constitution of nordesterner in the Brazilian cinema. First, it was necessary to distinguish the social representation of the nordesterner in the films *O Pagador de Promessas* (1962) and *Sargento Getúlio* (1983) and then diagnose the kind of social identity that is constructed about nordesterner acknowledging the positive or negative value of the virtue like a symbol of *nordestinidade* and then we analysed the nordesterners virtues and the kind of virtue that the spectators can learn with the filmic images that were studied through qualitative analysis. This point of view looks for collaborate to the integration between education and communication. So it was possible to conclude that most of the fiction full-length film produced about nordesterner, following a tendency to uniform the image of Northeast thus in Brazilian literature, centralize its discourse in the figure of a martyr, of a virtuous inlander that develop his existence in a tragic dimension. Shown a nordesterner social identity that operate like a cultural reproduction system, promoting in the people the feeling of participation (or not) with the idea of being nordesterner.

Key-words: Education; Cinema; Social representations; Nordesterner social identity e Virtue.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	10
INTRODUÇÃO	13
1. O SERTANEJO É, ANTES DE TUDO, UM VIRTUOSO?	34
1.1. Representações, identidade e estereótipos	38
2. DA PÓLIS GREGA ÀS LADEIRAS DO PELOURINHO (ANÁLISE DO FILME <i>O PAGADOR DE PROMESSAS</i> E AS VIRTUDES DE ZÉ DO BURRO) .	46
2.1. Zé do Burro na pólis grega	49
2.2. <i>O Pagador de Promessas</i> e a <i>Arete</i> nordestina	57
2.3. A religião e <i>O Pagador de Promessas</i>	66
3. UMA HISTÓRIA DE <i>ARETE</i>? (ANÁLISE DO FILME <i>SARGENTO GETÚLIO</i> E AS VIRTUDES NORDESTINAS)	71
3.1. A composição de um nordestino em jornada	78
3.2. A virtude com signo de nordestinidade	84
3.3. Elementos trágicos em <i>Sargento Getúlio</i>	89
CONSIDERAÇÕES FINAIS	95
REFERÊNCIAS	109

APRESENTAÇÃO

Estudante de Comunicação Social, quando participava de encontros, seminários e congressos nacionais, eu percebia o quanto era difícil ser nordestina em um país no qual o preconceito, diluído na sociedade, configura-se como uma representação social, uma construção ratificada pela educação e pela mídia, principalmente, em ambientes como a Academia. Assim, empiricamente, durante a minha graduação e especialização em Relações Públicas, procurei levantar alguns questionamentos, promover discussões e fazer uso de leituras que possibilitassem a constituição de um estudo a cerca das representações sociais do povo nordestino, versando sobre os estereótipos presentes em nossa sociedade para demonstrar o caráter político e ideológico dessas construções.

Há três anos, aproximadamente, resolvi investigar as narrativas cinematográficas brasileiras, que, em sua maioria, destacam elementos da Região Nordeste, quando participei da disciplina Estereótipos na Educação, na Cultura e na Mídia do Mestrado em Educação e Contemporaneidade da Universidade do Estado da Bahia – UNEB, como aluna especial. Especificamente, passei a questionar qual o movimento que o cinema brasileiro está fazendo quando simboliza o nordestino apenas como sertanejo e por que a virtude aparece quase sempre como um signo primordial de nordestinidade em determinadas películas.

Pesquisar a representação social de um objeto qualquer não é uma tarefa fácil, porque, como todo estudo na área de Ciências Humanas e Ciências Sociais, inclui a discussão de muitos conceitos polêmicos e complexos que exigem uma preocupação permanente em optar por

possibilidades de abordagens e teorias como recursos metodológicos. Os estudos de representações sociais tem o seu espaço nos cursos de Psicologia, principalmente na Especialização em Psicologia Social, contudo ainda não possuem muita visibilidade acadêmica em áreas como educação e comunicação. Normalmente, vista como entretenimento, a área de comunicação, no momento em que se pretende investigar, serve como um leque de opções para a seleção de temáticas e construções de objeto, mas também, suscita dúvidas quanto à veracidade das conclusões por se tratar de um campo rico em subjetividade.

Consciente do desafio a ser enfrentado, procurei selecionar leituras que referenciassem a articulação entre educação, comunicação e representações sociais, priorizando a exposição de conceitos como identidade social, estereótipo, nordestinidade e virtude. Procurei, especificamente:

- a) distinguir a representação social dos nordestinos nos filmes *O Pagador de Promessas* (1962) e *Sargento Getúlio* (1983);
- b) diagnosticar que tipo de identidade social nordestina é construído pela caracterização dos protagonistas dos dois filmes analisados;
- c) reconhecer o valor positivo ou negativo da virtude como um signo de nordestinidade no cinema brasileiro, buscando entender que tipo de movimento o cinema está promovendo nessa direção; e
- d) analisar quais as virtudes nordestinas apresentadas nos filmes mencionados e qual o tipo de virtude que os espectadores podem aprender a partir das imagens fílmicas estudadas.

Foram vários os autores que proporcionaram a consecução desses objetivos, no entanto, uma leitura em especial norteou a linha de investigação por apresentar uma síntese das questões a serem abordadas: *O rural no cinema brasileiro* de Célia Aparecida Tolentino (2001).

Após uma digressão sobre a construção da representação social do Nordeste e do nordestino em diversas áreas, como geografia, história, política, literatura e comunicação, priorizei o estudo da virtude como um signo de nordestinidade e sua presença no cinema brasileiro. Não se trata, no entanto, de um estudo sobre cinema. É uma investigação, cujo objetivo principal é apreender a ação humana vinculada aos sentidos que lhes são inerentes a fim de perceber como os acontecimentos da vida e da inverossimilhança cinematográfica estão orientados com o ambiente social. Uma discussão que nos foi motivada pelos filmes *O Pagador de Promessas* (1962) e *Sargento Getúlio*(1983), *corpus* desta dissertação.

A análise desses citados possibilitou a reflexão a respeito da função social das representações e dos estereótipos na sociedade, bem como sobre o poder dos meios de comunicação e sua função educacional. Focando os aspectos educacionais, notei que há uma possível aproximação com o projeto de formação do homem grego e a relevância do conceito de virtude na nossa sociedade. Foi essencial também perceber como o cinema reproduz conceitos presentes na literatura brasileira.

INTRODUÇÃO

O homem, segundo Maritain (1963), não progride na sua vida sem a “experiência coletiva”, previamente acumulada e preservada e sem a transmissão normal de conhecimentos adquiridos. Isso ocorre porque o “sujeito pensante” não pode pensar sozinho, isto é, não pode pensar sem a “co-participação” de outros sujeitos no “ato de pensar” sobre o objeto. Por conseguinte, o homem, quando se comunica com seus semelhantes, objetiva receber informações, e o recebimento de tais informações é feito também com “finalidades adicionais” – ampliar conhecimentos, adquirir experiências, etc - que podemos chamar de aprendizagem (apud FREIRE, 1977, p. 66-67).

Essa co-participação dos sujeitos no ato de pensar, que se dá através da comunicação, confirma a existência de que “não há um penso, mas, um pensamos”. Portanto, a educação se constitui como um instrumento essencial à própria essência da sociedade. Sem ela, provavelmente, a sociedade não poderia durar, porque a educação pressupõe, como bem salienta Dewey (1946), dois fatores básicos: a “vida biológica” e um “processo de transmissão” (apud MELO, 1998, p. 66). Este último se realiza por meio da comunicação de hábitos de fazer, pensar e sentir dos mais velhos aos mais jovens. Deste modo, podemos afirmar que a simples “transmissão de uma informação” constitui atividade educativa, por contribuir para o acúmulo de experiências, a denominada “educação indireta ou incidental”, aquela que cada um obtém pelo fato de viver com os demais. Ela se opõe à “educação sistemática”, que é recebida nas instituições dedicadas a esse fim, as escolas (MELO, 1998, p. 67).

É importante destacar que, em qualquer “modalidade educativa”, encontramos um “fluxo comunicativo”: um comunicador (educador ou professor), que transmite uma mensagem (lição ou aula) a um ou vários receptores (educandos, alunos ou estudantes), através de um canal (escola, universidade, etc). Deste modo, a educação se constitui como a “ciência da informação individual ou grupal” por estudar o processo da “transmissão dos costumes”, experiências e conhecimentos como “herança cultural” (MELO, 1998, p 67-68). Assim, a integração entre a comunicação e a educação na perspectiva de um campo em comum não se constitui como uma novidade, mas uma tendência advinda, provavelmente, com os estudos de Paulo Freire (1977), um dos pioneiros em defender a existência de uma pedagogia da comunicação.

A integração entre comunicação e educação como método de “transmissão de costumes” e conhecimento como “herança cultural” abordada por Melo (1998) não se apresenta como uma novidade, porque no estudo das teorias funcionalistas, Harold Lasswell (1987), no momento em que define o ato de comunicar, conferiu a comunicação à função social de transmissora da herança cultural. Interessado em examinar o processo de comunicação como um todo face ao processo social global, Lasswell afirmou que ideais como esclarecimento, respeito ou bem-estar sucedem ao longo das gerações como pilares de uma sociedade, porque “os valores em jogo, assim como a identidade do grupo cujas posições estão sendo examinadas” (p.117) se constituem como ideologia “comunicada à geração ascendente por meio de agências especializadas, como o lar e a escola” (p. 111).

No lar ou na escola, Paulo Freire (1977) já afirmava que o homem é um “ser de relações” e não só de “contatos”, por isso ele “não está apenas no mundo, mas com o mundo”, quando

introduz o “domínio da história e da cultura”, objetivando desenvolver um sistema capaz de estimular nos indivíduos o uso de suas “funções intelectuais (consciência crítica e política)” [apud MELO, 1998, p. 39-43]. Logo, a formulação de uma Pedagogia da Comunicação está alicerçada no conceito antropológico de cultura¹, em que a comunicação é fundamental. Ou seja, ao fazer comunicação o homem faz educação e, quando promove a comunicação com outros seres humanos, “ele faz cultura”, por conseguinte, ao “transferir conhecimento” objetivo de homem para homem, ao longo do tempo, de geração em geração, o indivíduo transmite cultura e isto é fazer educação (MELO, 1998, p.68-71).

Em outras palavras, uma vez que a comunicação se destina a influenciar o comportamento do receptor, provavelmente, os comunicadores, quando produzem suas mensagens, estimulam a aprendizagem em seus receptores, porque o processo de aprendizagem envolve a existência de estímulo, mensagem, recepção, interpretação e ação, mecanismos de comunicação. De tal modo, pode-se ter a aprendizagem como comunicação, uma vez que seus princípios estão diretamente relacionados com a efetividade da comunicação. Falar em comunicação e educação é compreender a informação como parte integrante destes dois fenômenos, que, por sua vez, estão agregados a valores, crenças e ideologias, fatores decisivos para a aquisição do conhecimento².

¹ O conceito antropológico de cultura foi formulado inicialmente por E. Tylor, em 1871, no livro *Primitive Culture*, destacando que esta se tratava de um fenômeno natural que possui causas e regularidades, uniformidade e estágios, comprovando a existência de uma igualdade na humanidade. Em 1968, Stocking critica Tylor por ignorar a questão do relativismo cultural e tornar impossível o moderno conceito da cultura, inaugurando uma série de críticas e reconstruções do seu conceito antropológico. Contemporaneamente, aceita-se a noção de cultura defendida por A. Kroeber (1949) que ampliou o conceito, definindo a cultura como um meio de adaptação aos diferentes ambientes ecológicos e o homem como um ser que age de acordo com padrões culturais em detrimento aos seus instintos. Um ser que quando adquire cultura passa a depender muito mais do aprendido do que agir através de atitudes geneticamente determinadas (Laraia, 2002, p. 30 – 52).

² Segundo Prof. Antônio Dias, comunicação, educação e informação, embora relacionados entre si, guardam especificidades distintas. A idéia de educação não se esgota na produção de mensagens, nem na transmissão, tampouco na recepção. Mais que isto, a educação busca a formação de atitudes, convalidação de valores, costumes e hábitos nos indivíduos, nos grupos e na sociedade. Já a comunicação opera com a percepção do mundo ou sua transformação em conceitos formados a partir do comprimento do percebido com os sentidos constituídos culturalmente, e, por fim da expressão desses conceitos, através de signos e linguagens. E a informação, por sua vez, não busca mecanicamente a formação de hábitos, mas a transmissão de mensagens, sem ter necessariamente compromisso com os sentidos (Exame de qualificação, 2005).

O caminho para a elucidação da relação existente entre comunicação e educação talvez esteja na compreensão de uma sociedade em que os meios de comunicação atingem a emotividade das pessoas, e a contradição propaga valores morais³, como “não mentir” e, ao mesmo tempo, vende a idéia de dinheiro e consumo como objetivos a serem buscados a qualquer custo para a constituição de uma vida feliz. Neste contexto, a maioria das escolas, instituições cuja gênese repousa na formação humana, voltou-se para uma educação técnica e pragmática guiada pelo mercado, esquecendo-se:

- a) de sua função crítica: funcionar como um filtro às várias influências e valores que são passados às pessoas, principalmente através dos meios de comunicação, como o cinema; e
- b) de cumprir o seu papel na formação mais humanista e crítica do homem, coisa bem diferente de ensinar Matemática, Química, Geografia ou qualquer outro ramo da ciência.

Pelo exposto, à guisa da teoria das representações sociais que reserva aos meios de comunicação de massa um papel de destaque na “compreensão de processos de formação e circulação” de temas relacionados à educação quase “co-extensivos à própria vida cotidiana” (SÁ, 1998, p. 43, 39), compreende-se, neste estudo, que seja através da literatura ou do cinema, o que se chama de sertão ou Nordeste brasileiro foi insidiosamente construído e com insistência difundido. Isso aconteceu por meio do “imaginário popular”, pela propagação cultural de uma imagem ligada, principalmente, ao “território geopolítico dominado por coronéis”; às intempéries climáticas (como a seca); à “herança literária de Euclides da Cunha” e suas descrições sobre coragem, valentia, destemor, “machismo”, “rusticidade” e das lutas e

³ Esta questão sugere uma especulação mais aprofundada da teoria funcionalista da comunicação, algo que não será possível ser efetivado no momento, uma vez que o estudo desenvolvido centra sua análise nos fenômenos da educação.

dos lances “romanesco de cavaleiros – aqueles que andam a cavalo” (GALVÃO, 1976, p. 47-48). Assim, foi sendo construída uma imagem do Nordeste brasileiro e de seu povo, sendo indispensável realizar uma breve digressão sobre o conceito de região Nordeste e os signos estereotipados da “nordestinidade”.

A nordestinidade pode ser entendida como a resultante de diversas identidades sociais nordestinas, ou seja, considerando a diversidade espacial e territorial do Nordeste brasileiro é uma imprudência selecionar e esquematizar uma única interpretação sobre a identidade regional do Nordeste. A identidade regional nordestina veiculada apenas a imagem do sertanejo nordestino se constitui como um reducionismo, um estereótipo inserido na cultura nacional, historicamente construído e mantido, principalmente através da literatura e do cinema.

Objetivos

Os quadros sociais que serviram para compor a formação do homem nordestino no cinema brasileiro, dispersos pelos filmes, devem ser mapeados, procurando-se investigar que tipos de representações sociais ou construções simbólicas estão sendo formadas do tipo regional categorizado como “nordestino” e em especial:

- a) distinguir a representação social dos nordestinos nos filmes *O Pagador de Promessas* (1962) e *Sargento Getúlio* (1983);

- b) diagnosticar que tipo de identidade social nordestina é construído pela caracterização dos protagonistas dos dois filmes analisados;
- c) reconhecer o valor positivo ou negativo da virtude como um signo de nordestinidade no cinema brasileiro, buscando entender que tipo de movimento o cinema está promovendo; e
- d) analisar quais as virtudes nordestinas e qual o tipo de virtude que os espectadores podem aprender a partir das imagens fílmicas estudadas.

O Nordeste e algumas questões relacionadas à sua representação

A questão da regionalidade nordestina foi inicialmente demarcada com base nas relações espaço/estado/capital e fenômenos climáticos, como a seca, que eram considerados definidores da unidade regional nordestina, apesar de agregar estruturas agrárias e industriais de Estados distintos. Posteriormente, o conceito de região passou a ser influenciado por “questões políticas” e por fatores como a ação das elites brasileiras e a institucionalização de órgãos, como o Banco do Nordeste do Brasil (BNB) e da Superintendência para o Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE) que passaram a marcar a “(re)distribuição geográfica do território brasileiro e da região Nordeste” (MAMEDE, 1992, p.15-17).

O marco para a formação das regiões no Brasil e, conseqüentemente, para a configuração do regionalismo nordestino situa-se no século XIX com a expansão do capitalismo em nível mundial. Até aquele século, a “percepção de espaço da classe dominante regional” era essencialmente distribuída em províncias, marcas das unidades político-administrativas do

Estado brasileiro, e o Nordeste era admitido como “Província do Norte” e, notadamente, se contrapunha politicamente e economicamente à chamada “Província do Sul”. Só com a crise açucareira, a “Província do Norte” se enfraquece ideológica e economicamente, apesar de conservar a “dominação em nível regional”, e o Estado brasileiro elimina esta “macrodivisão” e começa a fazer numerosos estudos para distribuir o País em regiões no âmbito do Conselho Nacional de Geografia (PENNA, 1992, p. 22-24).

Em 1941, o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), criado pelo governo de Getúlio Vargas durante o Estado Novo, para “diminuir a autonomia dos Estados e fazer uma integração nacional, a partir do fortalecimento do poder central” (a sede do Governo brasileiro), divide oficialmente o Brasil em grandes regiões, que eram pautadas, principalmente, na “estrutura geológica, no relevo, na hidrografia, no clima e na vegetação natural” (ANDRADE, 1986, p. 5):

O Nordeste passou a compreender, de acordo com essa divisão os Estados do Maranhão, Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco e Alagoas. O ‘Rio São Francisco separando a região Nordeste da região Leste, que compreendia Sergipe e Bahia’. Naquela época, ressalta-se, que os problemas de ‘desníveis regionais’ ganham interesse da sociedade brasileira, impulsionado pelas tensões sociais da região Nordeste, através de diversos movimentos populares (*op. cit*, p. 6).

O processo de consolidação do regionalismo nordestino prosseguiu e, após a conclusão da Segunda Guerra Mundial, o governo brasileiro passou a ter uma preocupação maior com os problemas de planejamento. Por conseguinte, ao elaborar a “Constituição de 1946”, esse governo instituiu um programa para a região Nordeste a ser executado pelo Banco do Nordeste do Brasil (BNB), que deveria atuar nas áreas sujeitas à seca. Cria-se um “polígono de atuação do Banco”, e a região Nordeste é novamente delimitada: o Nordeste agora excluía

o Maranhão e se prolongava do Piauí à Bahia, incluindo ainda áreas do norte de Minas Gerais (PENNA, 1992, p. 27-29).

Passados seis anos sob a vigência da configuração descrita acima, uma grande seca atinge o Nordeste, logo, o Governo Federal cria uma comissão para desenvolver a Operação Nordeste (OPENO) e propiciar o desenvolvimento da região. O grupo de trabalho conclui um diagnóstico sucinto da região, demonstrando que o “grande problema” do Nordeste não era de ordem climática, mas de “ordem econômica” pelo “atraso” em que se encontrava em relação às outras regiões brasileiras. Como providência imediata, esse grupo de trabalho propôs a volta do Maranhão à composição da região Nordeste. Isso se deu em 1959, com a criação da Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste – SUDENE, que deveria planejar e orientar a atuação dos órgãos federais na região (ANDRADE, 1986, p. 7-9).

Admitindo-se a existência de uma região, tornou-se necessária a sua caracterização e delimitação, passando a mesma a ser composta pelos Estados do Maranhão à Bahia, incluindo ainda a porção setentrional de Minas Gerais e o Território de Fernando de Noronha, desmembrado de Pernambuco durante a Segunda Guerra Mundial. No final dos anos de 1960, o IBGE reformulou a divisão regional brasileira, criando a região sudeste (que incluiu os Estados de Minas Gerais, Espírito Santo, Rio de Janeiro e São Paulo) e instituindo a atual composição da região Nordeste que compreende os Estados do Maranhão à Bahia (Idem, p. 8). Vale ressaltar que as críticas ao sistema distributivo do país em termos espaciais e regionais não se estendem à própria região, internamente, mas ao uso de dados numéricos e estatísticos para traçar superficialmente as distinções do Nordeste dentro do Brasil, o que encobre as possíveis diferenças entre camadas sociais ou mesmo entre localidades.

Estendendo-se por uma área de mais de 1.542.000 km², o Nordeste brasileiro caracteriza-se, basicamente, por uma infinidade de paisagens naturais e culturais, resultantes da influência de uma série de fatores, entre os quais se destacam as estruturas geológicas, o relevo, o clima, a vegetação, a fauna, mas também o processo histórico de ocupação espacial, a distribuição de terras e a construção das cidades (ANDRADE, 1986, p. 24). Normalmente delimitado por sub-regiões espaciais, que levam em conta, principalmente, os fatores naturais e a forma como o homem organizou o espaço, mas também está atrelado “a ação dos brasileiros vinculados aos interesses do capital estrangeiro”, o Nordeste brasileiro é dividido em Zona da Mata, Agreste, Sertão e Meio Norte. Uma divisão que privilegia nitidamente aspectos ideológicos e econômicos, que camuflam os interesses da construção de uma representação frágil e inferior do Nordeste, em vigor dentro de um determinado espaço de tempo. No entanto, nunca foi feita “uma reflexão sobre o que ocorreu nessas sub-regiões nos quarenta anos de atuação da SUDENE, que, por inspiração do economista Celso Furtado, procurava desenvolvê-la”, mantendo o “sentido de colonização” (Idem, p.194-195).

O fechamento de áreas de cultura da cana-de-açúcar, formando espaços de periferia de pobreza muito intensa; o crescimento urbano desenfreado, em face da aglomeração gerada pelo êxodo rural, que piorou a qualificação profissional para os setores secundário e terciário da economia; e a falta de uma política norteadora para a prática do turismo são apenas alguns dos fatores que contribuíram para a ampliação das diferenças entre os Estados nordestinos e as demais regiões do Brasil. Dentre os principais problemas da região Nordeste, hoje, salienta-se a concentração da propriedade da terra e a dificuldade de acesso à mesma; o problema do desemprego, fortalecendo o êxodo rural e, conseqüentemente, a “concentração desordenada urbana”; a necessidade de fortalecimento do ensino; a ausência de políticas públicas para a melhoria das condições de saúde e a falta de uma política ambiental, que se

preocupe em resguardar o meio ambiente dos impactos de expansão social (ANDRADE, 2004, p. 201).

Paradoxalmente, na “era da globalização”, assistimos ao Brasil tentar exterminar posturas regionalistas (assim como nacionalistas). No entanto, inevitavelmente, não se consegue impedir o uso de “expressões condensadas” de signos estigmatizantes da “nordestinidade”, que se reportam ao povo nordestino (MAMEDE, 1992, p. 20-21). E, ainda hoje, a imagem dominante do Nordeste é marcada por traços como a pobreza, a seca, o agrário e a diversidade lingüística. Traços identificadores que constroem e expressam uma “unicidade regional”. Arquitetada através da política, mas consolidada basicamente pela cultura, pela educação e pela mídia, a figura do Nordeste é difundida através de livros didáticos, letras de músicas ou por produções literárias como de José Lins do Rego, Raquel de Queiroz, João Ubaldo Ribeiro, Jorge Amado, e outros, que inventam o Nordeste “como reação à sensação de perda de espaços econômicos e políticos por parte dos produtos tradicionais de açúcar e algodão, dos comerciantes a eles ligados” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, p. 67).

Nessas representações, acima brevemente delineadas, o Nordeste sempre foi tratado pejorativamente como um Terceiro Mundo dentro do País, um bloco homogêneo de linguagem, cultura e folclore. Contudo, nunca se observou, em raríssimas exceções, que, nesta região, “convivem tempos, espaços e realidades humanas divergentes”, bem como coexistem uma economia “dominante” e uma economia “dependente e periférica” (PENNA, 1992, p. 23). Trata-se de um compromisso de homogeneização imagético assumido no Congresso Regionalista de 1926, a fim de instituir uma única origem para a região, “um estatuto ao mesmo tempo universal e histórico [...] restituição de uma verdade num desenvolvimento

histórico contínuo em que as únicas discontinuidades seriam de ordem negativa” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2001, p. 75).

Relevância do tema

Seguindo essa tendência de homogeneização da imagem do Nordeste (pautada na literatura brasileira e no sertanejo euclidiano), a maioria dos filmes de ficção de longa-metragem produzidos sobre o nordestino centra o seu discurso na figura de um mártir, que desenvolve sua existência numa dimensão trágica, através de ocorrências de dor, fome, miséria e morte. Esta categorização da identidade social nordestina, paulatinamente, vai sendo construída pelo cinema, que opera como um sistema de reprodução cultural, promovendo nas pessoas o sentimento de participação (ou não) da idéia de ser nordestino por se sentir representado pela “cultura nacional” (compondo uma “comunidade simbólica”). Um movimento que, como analisa Hall (1998) quando discute a formação das identidades nacionais, influencia e organiza ações quanto às “concepções que temos de nós mesmos e do território que integramos” (p. 51-52).

A reprodução da figura do nordestino como um mártir pode ser identificada como um símbolo, quando nos remete a Euclides da Cunha na descrição do homem sertanejo:

é, antes de tudo, um forte. [...] é desgracioso, desengonçado, torto. [...] É o homem permanentemente fatigado. [...] Entretanto, toda esta aparência de cansaço ilude. [...] Cedo encarou a existência pela sua face tormentosa. É um condenado à vida. Compreendeu-se envolvido em combate sem tréguas exigindo-lhe imperiosamente a convergência de todas as energias. Fez-se forte, esperto, resignado e prático. (1995, p. 81; 83).

É o homem primitivo, audacioso e forte, mas ao mesmo tempo crédulo, deixando-se facilmente arrebatar pelas superstições mais absurdas. [...] uma mestiçagem de crenças (op. cit, p. 96)

Sobre a representação do sertão na literatura brasileira, Lúcia Oliveira (2000), quando discute a conquista do espaço (sertão e fronteira no pensamento brasileiro), afirma que existem pelo menos três perspectivas:

- a) o sertão como paraíso – uma linha romântica que evoca o sertão nordestino como um paraíso perdido, onde tudo era perfeito, belo e justo, inclusive sua linguagem que retrataria uma pureza original a ser preservada;
- b) o espaço do sertão como inferno – Euclides da Cunha seria seu representante principal e os autores tenderiam a apontar como traços nordestinos: a violência como código de conduta, o fatalismo, o destempero da natureza e o desespero para “perambular”, caracterizado pelos retirantes, cangaceiros, volantes, beatos, etc;
- c) o sertão como purgatório – um lugar de passagem, travessia, um reino a ser desencantado e decifrado, um espaço de penitência e de reflexão, o império do fantástico e do mítico, o que justificaria os movimentos messiânicos (p. 75).

No cinema brasileiro, percebe-se uma tendência em mesclar essas perspectivas literárias, apesar das narrativas estarem, sobretudo, amalgamadas no imaginário euclidiano. Uma tendência que se amplia nos anos de 1930 e tem seu auge, na década de 1960, quando nove filmes são produzidos no Brasil sobre o cangaço (SILVA NETO, 2002). A idéia do sertão ou Nordeste como “parte de um mundo selvagem que precedeu o civilizado” é difundida entre “tentativas de leituras fiéis ao cangaço real” a “apropriação do cangaço como alegoria” e “paródias”. A partir de um projeto de país que tem São Paulo como modelo”, o sertão é

categorizado como um lugar próximo do faroeste americano e da Idade Média européia, mas também autenticamente nacional (TOLENTINO, 2001, p. 68-71).

É importante se destacar que além do sertanejo nordestino, na literatura brasileira, existe o sertanejo caipira⁴: o Jeca Tatu. A figura anti-heróica de Jeca Tatu nasce na literatura de Monteiro Lobato, em 1914, como um “cabloco parasita [...], espécie de homem baldio, seminômade, inadaptável à civilização, mas que vive à beira dela na penumbra das zonas fronteiriças” (*apud* LAJOLO, 1983, p. 101). Mais tarde, nos anos de 1920, o Jeca aparece em outras obras deste autor como protagonista intitulado Jeca Tatuzinho, uma vítima da precariedade da saúde pública brasileira que sofre com a verminose e anemia, tornando-se o “garoto propaganda” de produtos farmacêuticos. Há ainda uma terceira aparição do sertanejo caipira em Monteiro Lobato, em 1947, como o nome de Zé Brasil, uma personagem comprometida com a situação social brasileira, a partir de uma radicalização ideológica, cujo destaque se encontra na situação do Jeca que “com toda a sua carga de alienação [...] discute a precariedade de sua situação” (Idem, p. 102).

Célia Tolentino (2001), em seu estudo sobre a representação do rural no cinema brasileiro, destaca que a temática rural nordestina se apresentava nas telas, desde a década de 1930, como sinônimo de brasilidade, nacionalidade e especificidade, um elemento de reflexão sobre a identidade nacional pautado na literatura brasileira. Em *O rural no cinema brasileiro* Tolentino delinea como o cinema formulou a idéia sobre o rural nas décadas de 1950 e 1960, bem como avalia como estas construções representativas estão relacionadas à implantação do

⁴ Para uma visão mais contemporânea sobre as diferenças entre o sertanejo nordestino e o sertanejo caipira, sugere-se a leitura de *Um sertão chamado Brasil* de Nísia Lima (1999), um estudo sobre as representações geográficas da identidade nacional. No capítulo 5 “O país de Jeca Tatu”, das páginas 133 a 154, a autora faz uma caracterização do sertanejo caipira, discutindo sua preguiça e especificidade do cabloco brasileiro; o jeca e a representação do tipo brasileiro e a ressurreição do Jeca como um modelo de caipira a *farmer*. Também merece destaque as observações feitas por Célia Tolentino (2001), no livro *O rural no cinema brasileiro*, no capítulo 4 “O caipira ou o rural como quantidade negativa”, das páginas 95 a 131.

desenvolvimento econômico burguês na sociedade brasileira. Para tanto, Tolentino descreveu os aspectos políticos, econômicos e culturais que nortearam a transição do Brasil rural para o Brasil urbano, debatendo projetos nacionais como modernização, industrialismo e brasilidade. Concluindo que assim como a literatura, o cinema nacional privilegia o rural como uma representação da identidade brasileira, principalmente no período estudado, quando o Brasil precisava desenvolver instrumentos sociológicos mais eficientes do que os livros. Esse estudo se divide em três partes e analisou doze filmes.

Na primeira parte, a autora discorre sobre a representação do Brasil rural na década de 1950, período em que os narradores delineavam o rural através de uma perspectiva “de fora”. Isto é, descreviam o rural como um espaço composto por indivíduos e questões distantes das questões universais e humanas impostas pela locomotiva da modernidade que crescia como um projeto da nação, mesmo que trazida “pelo braço estrangeiro”. Um rural caracterizado como um “resto do país”. A segunda parte do livro discursa sobre o cinema politizado dos anos 1960 e a forma romântica pela qual seus narradores expressavam o rural em detrimento ao urbano. Tratava-se de um cinema orientado por um projeto político que defendia uma sociedade sem classes e que apoiava o rural como síntese do destino nacional. Um caminho que leva o cinema para o sertão nordestino cunhando-o como matriz da identidade nacional e da civilização brasileira. E, na última parte do livro, Tolentino debate o pós 64 e um narrador cinematográfico que oscila entre a representação do rural brasileiro como “herança” e “salvação” e a necessidade de frente as mudanças políticas e culturais expressar um rural como um lugar onde a idiotia e alienação são mantidas. Neste período os temas fílmicos vão desde os dias que precedem ao golpe militar a filmes comerciais e temas como o fim da relação pessoal com os empregados.

A despeito dos filmes analisados como *corpus* nesta dissertação não constarem na lista estudada por Célia Tolentino, tanto *O Pagador de Promessas* (1962) quanto *Sargento Getúlio* (1983) apresentam aspectos correlatos aos estudados por esta autora, permitindo uma investigação mais concentrada em objetivos específicos. Desse modo, foi possível focar as atenções na virtude como um signo de nordestinidade e analisar quais os tipos de virtude que o cinema nacional impõe como sendo nordestinas, apresentando este estudo três diferenças essenciais do livro *O rural no cinema brasileiro*:

- a) preocupa-se em diagnosticar que tipo de identidade social nordestina é construída pelo cinema nacional enquanto Célia Tolentino delinea os tipos de representação do rural que aparecem no cinema brasileiro nas décadas de 1950 e 1960;
- b) prioriza o estudo da virtude como signo de nordestinidade, reconhecendo seu valor positivo ou negativo, em contrapartida ao esforço de Tolentino em avaliar quais os interesses do cinema em representar três modelos de Brasil rural nas telas em duas épocas diferentes;
- c) destaca quais as principais virtudes nordestinas, buscando entender qual o tipo de virtude que os espectadores podem aprender a partir das imagens fílmicas estudadas, em detrimento a perspectiva do livro *O rural no cinema brasileiro* que visa enfatizar a existência de instrumentos sociológicos pautados em aspectos políticos e econômicos na construção de representações sociais no cinema brasileiro.

Percebe-se, tanto em *O Pagador de Promessas* (1962) quanto em *Sargento Getúlio* (1983), que a disposição firme e sólida da parte racional do homem, ou simplesmente virtude, oferece-se como uma das características nordestinas mais explicitadas. Esta “virtude”, quando conceituada pelos gregos como *Arete*, apresenta-se como um dos “principais alicerces da

cultura greco-latina” disseminada em suas tragédias e odisséias (JAEGER, 2001, p. 25). Neste cenário brevemente configurado acima, concorda-se com Tolentino (2001), que percebe uma dicotomia nas imagens fílmicas: o mesmo “atraso” do Nordeste, que é retratado como “resultante da falta de educação, do excesso de ignorância e rusticidade”, serve como modelo de identidade nacional a ser perseguido (p.73). Mas como isto é possível? Esta dicotomia só é possível porque segue um desenho da literatura nacional que “encontrava uma forma de reescrever e amenizar o processo complexo e violento da modernização, que avançava sobre o campo e regiões rurais”, através de “contornos”, que serviam para a exposição da oposição entre barbárie e civilidade, tradição e modernidade (Idem, p. 76-77; 297). Discussão essa apresentada para a formação do homem e a educação como signos ou “pano de fundo” para o alcance do progresso nacional, questionando valores expressos tradicionalmente como nordestinos.

Assim, a abstrata idéia de civilidade, que foi importada para o Brasil durante as duas guerras, pautada no ideal modernista europeu vai paulatinamente sendo construída pelo cinema brasileiro e seu jogo de imagens. A forma do discurso evidencia que, “para além da suposta intenção de eleger o rural como sinônimo de brasilidade e nacionalidade, está a leitura de que este é o atraso, o pré-desenvolvido, embora ofereça esteio de bravura para nossa gente civilizada” (TOLENTINO, 2001, p. 84). Por conseguinte, anos de consumo da cinematografia nacional colaboram para que as platéias tomem a região Nordeste “como composição de um imaginário de nacionalidade justamente porque, nessa região do país, encontramos o que precisamos para conformar uma tradição, [...] a sobrevivência do folclore, das manifestações populares” (Idem, p. 92). Por isso, quando se discursa em nome do Nordeste brasileiro como representante máximo da cultura nacional, coloca-se o tempo de quem fala como um tempo

ainda mais distante, compondo, em “meio a ambigüidades variadas”, o melhor “retrato nacional”, difundindo o paradoxo do ser nordestino (Idem, p. 305).

Segundo Lobo (2003), no cinema, como em outras artes e na indústria cultural, por extensão, a representação de uma identidade social regional contribui para o estudo de discriminações, preconceitos e racismos, que podem refletir, através da caracterização estereotipada a aceitação ou rejeição de um grupo social por outro (p. 256). Para tanto, é preciso compreender que o processo de estereotipação se corporifica pela “generalização” (atribuição dos mesmos traços a todos aqueles que forem designados), bem como pela “simplificação” excessiva dos traços (KRACAUER, 1949 apud AMÂNCIO, 2000, p. 139). Ou seja, “[...] há a produção de uma matriz, que pode vir da ficção literária, da música popular, do folclore ou até mesmo da ensaística”, que depois “começa a ser produzido em série”, através, provavelmente, de “nuances de uma caracterização” que apaga traços de diversidade “para facilitar o consumo rápido de um preconceito. Ao final desse processo, tem-se a generalização” (LOBO, op. cit., p. 257).

Portanto, “por um efeito que caracteriza, de modo próprio, as relações de (mau) conhecimento e de reconhecimento, os defensores da identidade dominada aceitam [...] os princípios de identificação” (BOURDIEU, 1989, p. 110), assumindo como suas determinadas características e comportamentos, que as imagens cinematográficas brasileiras dão forma e voz, a partir de determinado quadro social, de uma proposta ou imposição de projeto nacional. O estereótipo firma sua intervenção social como “instrumento da sujeição ideológica econômica” e reafirma, através de múltiplas linguagens, um “modelo de comportamento social” reconhecido como identidade (AMANCIO, 2000, p. 140).

Operadores metodológicos

A pesquisa acadêmica em torno da construção da identidade e da veiculação de estereótipos cresceu no Brasil a partir da difusão da Teoria das Representações Sociais de Serge Moscovici. Segundo o qual, as “representações sociais não correspondem literalmente nem ao real, nem ao ideal, tampouco parte subjetiva do objeto ou a parte objetiva do sujeito; as representações sociais são um produto da relação estabelecida entre estas instâncias” (apud MACEDO, 2000: p. 81). Trata-se de uma proposta que prioriza o interesse na relação do indivíduo com a sociedade, com seu grupo e com sua identidade, mas também o papel de organizadores sociais, como a educação, a cultura, as tradições e a mídia circulam na sociedade, uma vez que as representações nascem de um processo relacional entre estas instâncias referenciadas, constituindo-se como “uma construção onde figura e sentido aparecem duplamente, são duas faces indissociáveis” (Idem, p. 81).

Na linha de pensamento exposta acima, inúmeros estudos são promovidos anualmente, envolvendo temáticas de gênero, raça, etnia, religião, classe social, saúde, educação, etc. Contudo, analisando quais os tipos de estereótipos ou produções simbólicas são mais frequentes nestas indagações que integram a educação, a cultura e a mídia, diagnosticou-se que faltam ainda especulações sobre a importância das representações sociais e da construção de identidades. Carecem estudos que investiguem o uso dos meios de comunicação de massa como o cinema, que, assim, como a escola, ocupam uma posição privilegiada na organização da sociedade contemporânea.

Ressalta-se que o “interesse essencial da noção de representação social para a compreensão dos fatos de educação” consiste na relevância da função das construções simbólicas para “o papel de conjuntos organizados de significações sociais no processo educativo” (GILLY, 2001, p. 321). Neste contexto, passou-se a investigar que tipos de representações sociais ou construções simbólicas estão sendo formadas do tipo regional categorizado como “nordestino”, considerando as representações apregoadas na literatura brasileira (ver subitem Relevância do Tema). Com base nesta proposição teórica, foram selecionados como *corpus* deste trabalho os filmes *O Pagador de Promessas* (1962), dir. Anselmo Duarte, e *O Sargento Getúlio* (1983), dir. Hermano Penna, respectivamente, adaptações feitas das obras homônimas de Dias Gomes (1960) e João Ubaldo Ribeiro (1980).

A escolha desses filmes não foi aleatória. Nota-se que a maioria das películas realizadas sobre o “Nordeste” apresenta roteiros adaptados ou (re)constroem histórias da literatura nacional, cuja temática, desde o Congresso Regionalista de 1926, prioriza a descrição de imagens que se aproximam da pobreza, do coronelismo, da seca e do mítico. Em especial, essas duas adaptações foram escolhidas, porque os autores dos textos acompanharam a transformação de suas obras literárias em imagens e foram poucas as distinções existentes entre o texto original e a narrativa fílmica. Nota-se também, no *Pagador de Promessas* e em *Sargento Getúlio*, a virtude como signo primordial de nordestinidade, focando aspectos sociológicos e educacionais, como traços marcantes nos seus personagens principais, Zé do Burro (Leonardo Vilar) e Sargento Getúlio (Lima Duarte). Tal decisão deveu-se à crença de que a reflexão sobre a virtude salienta o cinema brasileiro representando socialmente o nordestino como o sertanejo euclidiano, sendo possível, portanto, aproximar a construção da identidade social nordestina feita pelo cinema da construção identitária do Nordeste organizada por uma parte significativa da cultura brasileira.

Face ao exposto, escolheu-se um caminho novo, à luz da teoria das representações sociais e dos estudos sobre identidade de Stuart Hall e Pierre Bourdieu, caminho esse capaz de analisar como o cinema se articula com a educação, discutindo conceitos como estereótipos, identidade, identificação, e virtude. Partiu-se do pressuposto que a junção destes elementos faz parte de um projeto de configuração de mundo, cujo vértice se encontra na cultura greco-latina, mais precisamente no conceito de *Arete*, segundo Jaeger (2001) “‘virtude’, na sua acepção não atenuada pelo uso puramente moral e como expressão do mais alto ideal cavaleiresco unido a uma conduta cortês e distinta e ao heroísmo guerreiro” (p. 25).

Destaca-se, que, apesar de se tratar de um exame de duas películas brasileiras, as atenções não estarão voltadas para uma estrita análise fílmica, não se trata, portanto, em termos de ênfase, de um estudo sobre cinema. Ao contrário, estar-se-á buscando captar a ação humana vinculada aos sentidos que lhes são inerentes a fim de apreender como os acontecimentos da vida corrente e da inverossimilhança cinematográfica estão orientados com o ambiente social, conquanto não baseado unicamente sob a perspectiva moscoviciana. Para tanto, foram realizadas pesquisas bibliográficas, entrevistas e análises dos filmes em estudo, através de abordagens qualitativas, preocupadas em colaborar para a integração entre educação e comunicação.

Estrutura do trabalho

Com o intuito de analisar a virtude como um signo de nordestinidade, construiu-se uma análise que priorizasse uma aproximação mais legítima com o objeto de pesquisa, focando

aspectos educacionais. Na Introdução, iniciou-se a exposição dos conceitos que serão analisados, através da construção de uma digressão sobre a representação do Nordeste e do nordestino em diversas áreas, como geografia, história, política, literatura e comunicação, diagnosticando que tipo de identidade regional nordestina foi construída pela educação, cultura e mídia. Em seguida, no primeiro capítulo, motivou-se uma discussão sobre a virtude como signo de nordestinidade, reconhecendo o seu valor positivo, sem, contudo, refletir a respeito da função social das representações e dos estereótipos. Os segundo e terceiro capítulos enfatizam a análise dos filmes, respectivamente, *O Pagador de Promessas* (1962) e *Sargento Getúlio* (1983), sua reflexão sobre os tipos de virtudes nordestinas e sua aproximação com o projeto de formação do homem grego e com a literatura brasileira. E, as Considerações Finais se preocupam em expor uma linha de construção da pesquisa, retomando conceitos essenciais para a comprovação da presunção de que a virtude é um signo de nordestinidade presente no cinema brasileiro.

1. O SERTANEJO É, ANTES DE TUDO, UM VIRTUOSO?

Segundo Jaeger (2001), a educação se apresenta como uma “função tão natural e universal da comunidade humana”, que se leva muito tempo para aqueles que a recebem e a praticam adquirirem plena consciência dela. Seus sinais na literatura são relativamente tardios e seu conteúdo é aproximadamente o mesmo em todos os povos, porque a educação se reveste em forma de “mandamentos”, “questões morais”, práticas e uma série de doutrinas preocupadas em, por meio da criação de um “tipo ideal”, formar o Homem (p 23-24).

A formação do Homem, por conseguinte, tem raízes na educação, na “forma integral do Homem”, na sua “conduta e comportamento exterior” e na sua “atitude interior”, produtos de uma disciplina consciente inicialmente limitada a uma única classe social, “a nobreza grega” ou os “*gentlemen* ingleses”, por exemplo. Porém, após a ascensão da sociedade burguesa, adotou-se a formação do Homem como um “bem universal” e um código para todos os setores sociais. Destarte, toda a formação do homem posterior a este período da história (Grécia Antiga), ainda que mude uma parte de seu conteúdo, “conserva bem clara a marca de sua origem e não é outra coisa senão a forma aristocrática de uma nação” (JAEGER, op. cit., p. 24-25).

Na história da formação grega, defendida por alguns estudiosos como a origem da formação e educação ocidental, o tema essencial é o conceito de *Arete*, que, na língua portuguesa, tem seu equivalente na palavra “virtude”. *Arete*, concebida pelos gregos como “expressão do mais alto ideal cavalheiresco, unido a uma conduta cortês e distinta e ao heroísmo guerreiro”, concentra

o ideal de educação daquela época. Em seu mais alto grau, *Arete* “comporta o conjunto de todas as qualidades essenciais que constituem o homem de bem. Ser bom, caridoso, laborioso, moderado e modesto” (MADELEINE, 2005, p. 1).

Brugger (1953) complementa essa linha de pensamento definindo a “virtude” como uma “capacidade, uma aptidão ou uma habilidade que não é inata”, mas algo que é passível de ser “cultivado no homem”, permanentemente, através “do compromisso e do dever, do entendimento e da vontade de se obter a verdade, a sabedoria” (p. 406). Deste modo, acredita-se que a virtude pode ser ensinada, cultivada no homem, através de ações pedagógicas ou representações sociais que espelhem um “modelo a ser seguido”.

Apreender o conceito de *Arete* é extremamente relevante porque esta é a significação fundamental da primitiva ética aristocrática para a formação do homem grego e, conseqüentemente, do homem greco-latino e das culturas que compuseram a base da sua educação na Grécia Antiga, como a estrutura educacional ocidental. Apesar de todas as mudanças e enriquecimentos que experimenta no decurso dos séculos seguintes, a Grécia conserva explicitamente até Tirteu⁵, no ideal de formação do homem, a velha *Arete* homérica.

A persistência da idéia de *Arete*, própria dos primeiros tempos da Grécia, é transmitida ao longo dos tempos, pois o “mito é como um organismo: desenvolve-se, transforma-se e se renova sem cessar. O mito só se mantém vivo por meio da contínua metamorfose da sua idéia” (JAEGER, 2001, p. 96). Com base neste motivo, a virtude vai sendo analisada e difundida, defendida pela “consciência pedagógica da nobreza grega”, mas precisamente da época homérica, a *Arete* heróica é eternizada, só se completando com a “morte física do

⁵ Poeta lírico grego do século VII a.C. Com seus cânticos de guerra, incentivou a coragem espartana, levando-os à vitória por ocasião da segunda guerra Messênia. Tirteu escreveu duas espécies de poesia: cantos de guerra e elegias em dialeto jônio

herói”, porque, apesar de residir no homem mortal, perpetua-se, mesmo depois da morte, na sua fama, ou seja, na imagem de sua *Arete* (JAEGER, op. cit, p. 28-29).

Para Comte-Sponville (2005), a virtude é uma “força que age ou que pode agir”. Portanto, a “virtude de um remédio” seria tratar “determinada enfermidade”, a de uma “faca cortar algo” e a do “homem querer e agir humanamente”. Neste sentido, a virtude é um “poder específico”, que se constitui como seu valor, sua “excelência própria”. A virtude de um homem residiria no cruzamento da “hominização” (o homem como fato biológico) com a “humanização” (o homem como exigência cultural). Desta maneira a virtude seria o que nos faz humano ou um poder específico, que tem o homem de afirmar sua capacidade de agir bem e devidamente, um poder de humanidade: “a própria essência ou a natureza do homem enquanto ele tem o poder de fazer certas coisas que se podem conhecer apenas pelas leis de sua natureza” (SPINOZA apud COMTE-SPONVILLE, 1999, p. 2).

Destarte, Comte-Sponville (op. cit) defende que não há uma virtude natural (então, o nordestino não pode ser antes de tudo um forte) e, conseqüentemente, “este esforço para se portar bem” pode ser aprendido. Ele complementa ainda seus estudos, admitindo a existência de “virtudes”, visto que a *Arete* não poderia ser reduzida a um único poder de humanização, mas a diversos valores morais, singulares ou plurais que se combatem e se corrigem em cada homem. Esse autor traça uma lista de cerca de 30 virtudes, entre as quais se destacam: a polidez, a fidelidade, a prudência, a temperança, a coragem, a justiça, a generosidade, a compaixão, a gratidão, a humildade, a simplicidade, a tolerância, a pureza, a doçura, a boa-fé, o humor e o amor (p. 1).

Compreendida desse modo, a virtude ou excelência ética, como destaca Gerard Lebrun (1987) “pode ser determinada pelo modo de reagir às paixões e, mais precisamente, pelo modo como um homem pode temperá-las” (p. 19). Esta idéia concebida pela religião cristã, que “preocupada com a salvação do indivíduo, destaca as intenções, em detrimento do lado público” dos atos dos cristãos (RIBEIRO, 1987, p. 108), promove a virtude como um valor central, essencial ao homem, principalmente quando manifestado através da humildade, uma vontade desconhecida para antigos (greco-romanos) e que exige a “submissão à vontade divina”. Como bem ilustra Chauí (1992) quando afirma que “a ética cristã traduz a afirmação dos antigos – ‘a virtude é agir em conformidade com a Natureza’ – para: ‘virtude é agir em conformidade com a vontade de Deus’” (p. 349).

Com a transição do feudalismo para o capitalismo e a perda da hegemonia da aristocracia feudal e do absolutismo da Igreja Católica, os comportamentos dos homens passam a exigir “um abrandamento da antiga violência e pela imposição de padrões civis de conduta, incluindo o amor familiar e o processo de civilização de costumes” (RIBEIRO, 1987, p. 110). O vínculo entre virtude e obediência, virtude e obrigação, virtude e dever é estabelecido nos primeiros momentos da modernidade, enfatizando, particularmente, a *Arete* como “dever e obrigação em face de normas e valores universais”, como acúmulo de capital, supremacia da razão sobre a emoção, industrialismo e progresso (CHAUI, 1992, p. 349). Por conseguinte, a virtude pode ser aprendida, assim como a “idéia de ética como pertencimento de cada ser humano a uma ordem universal cuja hierarquia determina para cada um de nós a virtude que nos são próprias” (Idem, p. 348).

Conseqüentemente, homens e mulheres passaram a se preocupar em criar novos valores para transformar a si próprio e a educação “mais do que a simples repressão dos desejos” passou

“levar os ‘homens bem nascidos’ a dominar suas paixões, isto é, a torná-los aptos a utilizá-las adequadamente” (LEBRUN, 1987, p. 21). No entanto, paradoxalmente, a mesma sociedade, que embute uma “ética racional e universalista construída pela modernização” e pela homogeneização de conceitos como “virtude”, felicidade, justiça e pecado, faz referência à “idéia de dinheiro e consumo como objetivos a serem buscados”, mesmo que, para tanto, seja necessário usar de “falta de transparência na postura e na conduta”, resultando numa crise de valores morais. Esta crise de valores pode ser sentida nas grandes cidades, onde as pessoas manifestam a sua “desorientação em face de normas e regras de conduta” cujo sentido parece ter se tornado “opaco” (CHAUÍ, 1992, p. 347).

Essa “crise de valores” é acelerada pela “transformação da imagem em mercadoria” e pelo “aperfeiçoamento de instituições”, como a educação, a cultura e a comunicação que passaram a ser responsável pela formulação de políticas e estratégias eficientes para “ensinar valores e formar o homem” (CHAUÍ, op. cit, p. 380 e 381). Já não é preciso ser algo, basta ter uma imagem de que se é aquilo, especialmente se o indivíduo demonstrar “ser racional e ter a virtude ou o comportamento ético, aquele no qual a razão comanda as paixões, dando normas e regras à vontade para que essa possa deliberar corretamente” (Idem, p. 347).

1.1. Representações, identidade e estereótipos

No universo simbólico do cinema brasileiro e nas suas representações inverossímeis, as imagens do Nordeste e, conseqüentemente, do nordestino sempre tiveram destaque. A figura do sertanejo nordestino foi principalmente explorada como um homem forte, resignado pela

miséria causada pela fome, uma lição de moral a ser seguida por sua resistência fria, idéias fixas e virtude. A difusão deste estereótipo em imagens fílmicas, a princípio, “despretensiosas”, aparentemente, não requer grandes preocupações. Contudo pode-se questionar se estas imagens, ao longo dos anos, não estão “corroborando para a categorização” de determinadas identidades sociais e representações simbólicas (COLODA,1972, p. 131).

No fenômeno das representações simbólicas, segundo Moscovici (2001), é pertinente se observar que

tal representação seja homogênea e vivida por todos os membros de um grupo, da mesma forma que partilham uma língua. Ela tem por função preservar o vínculo entre eles, prepará-los para pensar e agir de modo uniforme. Ela é coletiva por isso e também porque perdura pelas gerações e exerce uma coerção sobre os indivíduos, traço comum a todos os fatos sociais (p. 47).

Em outras palavras, as representações simbólicas constituem uma forma de pensamento social, que abrange as informações, experiências, conhecimentos e modelos, que são recebidos, transmitidos e circulam na sociedade, através de mecanismos utilizados pela educação, pelas tradições e pela comunicação social. A exposição contínua a estes mecanismos faz com que as “representações coletivas” exerçam a “experiência do real” e “uma vez formadas, adquirem certa autonomia, combinam-se e transformam-se segundo regras que lhes são próprias” (MOSCOVICI, 2001, p.48).

Dessa forma, como exposto acima, as representações sociais podem alimentar práticas culturais em vigor na sociedade, transformando-as ou perpetuando-as, legitimando poderes ou contribuindo para processos de mudança. A relevância desta preocupação reside no fato da afirmação de identidades (impostas por uma visão do mundo social) e o reconhecimento da

diversidade humana, bem como das “representações sociais, se oferecerem como construções simbólicas”, organismos mentais, “instrumentos de apreensão da realidade”. As representações sociais se firmam na sociedade, compondo identidades formadas a partir da “dispersão, da focalização e da pressão” para inferência de determinados objetos que surge com a necessidade de responder ao meio, de emitir opinião, juízo e/ou expor valores (MOSCOVICI apud PENNA, 1992, p. 59 e 60).

Assim, a identidade pode ser tomada como a resultante de formas de inclusão em diversos círculos de união ou classes (gênero, raça, etnia, religião, etc) dos quais as pessoas se sentem parte. Estas “classes” e “frações de classe” estão engajadas numa luta simbólica, que reproduz, no campo das posições sociais, a definição de mundo mais conveniente aos seus interesses. Contudo, quando se fala em identidade regional, Bourdieu (1989) alerta que, neste caso específico de “lutas simbólicas”, em que os indivíduos estão envolvidos particularmente e em “estado de dispersão”, encontra-se “um estado da relação de forças materiais [...] entre os que têm interesse num ou noutro modo de classificação que invocam freqüentemente a autoridade científica para fundamentarem na realidade e na razão a divisão arbitrária que querem impor” (p. 112-113; 115). E continua, afirmando que os diversos círculos de união ou classes conseguem “fazer-se reconhecer” ou ser desempenhado por “autoridade reconhecida”, exercendo poder sobre um grupo, “impondo-lhe princípios de visão e de divisão comuns, portanto uma visão única da sua identidade, e uma visão única da sua unidade” (p. 116-117).

Não obstante trabalhar com identidade regional, acredita-se ser pertinente perceber como as identidades nacionais são “arquitetadas”, uma vez que ambas se constituem como processos de construção social. Hall (1998) afirma que, além das “concepções de identidade” como o reconhecimento próprio, merece destaque a compreensão das “culturas nacionais” (onde se

nasce, constituindo-se numa das principais fontes da identidade cultural), que não podem ser pensadas como “unificadas”, pois são constituintes de um dispositivo discursivo, que representa a diferença como unidade ou identidade e diz que uma forma de unificá-las tem sido a de representá-las como “expressão da cultura subjacente de um único povo” (p. 10-12).

Em outras palavras, pode-se afirmar que “ identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos”, elas são “formadas e transformadas” no interior de um “conjunto de representações”. A nação, por exemplo, não é apenas uma “entidade política”, ela é algo que produz sentido – “um sistema de representação cultural” - onde as pessoas não são apenas cidadãos legais de uma nação, mas participam da “idéia da nação tal como representada em sua cultura nacional”. Portanto, uma nação pode ser compreendida como uma “comunidade simbólica”, cuja formação da cultura nacional contribuiu para criar padrões de alfabetização universais; para generalizar uma única língua como o meio dominante de comunicação em toda a nação; para criar “uma cultura homogênea”, muitas vezes resultado da “supressão ou da mistura de diversas culturas ou nações”, como no caso brasileiro em que a cultura indígena foi suprimida pela cultura colonizadora portuguesa, a qual, por sua vez, sofreu influências das culturas africanas, anglo-saxônica e norte-americana (HALL, op. cit., p. 47-48).

Desse modo, as culturas nacionais, bem como as regionais, contribuem para “costurar” as diferenças numa única identidade. Bhabha (1990), consoante com Hall, destaca que o “sistema de representação da identidade nacional unificada” está baseado nos conceitos de “memórias do passado” e na “perpetuação da herança”, através da integração de membros de diferentes classes, gêneros e raças que se tornam uma mesma grande família na mesma cultura. Logo, “a lealdade, a união e a identificação simbólica e se tornam uma estrutura de poder” (apud HALL, 1998, p. 51).

Diante disto, ser nordestino é fazer parte de um discurso político-ideológico, mantido por instituições culturais de comunicação e de educação que, por sua vez, compõem um segmento de um sistema nacional (voltado a despertar nas pessoas o interesse em se auto-atribuir como tal, por exemplo). Fato que fica claro no momento em que se analisa o processo de constituição do Estado brasileiro que, para Azevedo (1977) “aparece como uma providência que precede os indivíduos e a que se recorre como um sistema de amparo e proteção” (p. 227).

Contudo, Hall (1998) também defende que, atualmente, as “nações modernas” são, todas, “híbridos culturais”, uma vez que as sociedades modernas são sociedades de mudança constante, rápida e permanente, em que as transformações do tempo e do espaço provocam um “desalojamento do sistema social” ou o estabelecimento do “terreno fértil” para a prática dos “jogos de identidades”, que atravessam grupos políticos; expõem identificações rivais e deslocantes e fazem com que o indivíduo mude de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado (p. 58-60). Corroborando com estas afirmações, surge a constatação que as diferenças mais características ligadas às diversidades regionais brasileiras se encontram em processo de “fragmentação”, porque a “mentalidade nacional” já “misturou e assimilou” aspectos de processos civilizatórios dos povos europeus e sua civilização industrial (AZEVEDO, 1977, p. 232-233).

O “olhar contaminado” de processos civilizatórios e valores industriais e capitalistas, principalmente dos brasileiros do sul, força a representação da identidade social nordestina tomada a partir do ideal sertanejo euclidiano, um estereótipo que prega a virtude como uma característica inata ao homem nordestino. De um modo geral, pode-se afirmar, quando se

estuda a estereotipia, que os retratos cinematográficos raramente são fiéis à realidade, no entanto, segundo Bhabha (1998), “reconhecer o estereótipo como um modo ambivalente de conhecimento e poder exige uma reação teórica e política que seja capaz de desafiar os modos deterministas ou funcionalistas de conceber a relação entre o discurso e a política” (p. 106). Porque o cinema e outras artes podem se tornar um instrumento de conhecimento e compreensão entre os povos e quando isto acontecer, certamente, o estereótipo, como principal “estratégia discursiva” e “forma de conhecimento e identificação”, através da “fixidez” que exerce na “construção ideológica”, impingirá uma imagem regional do nordestino na cultura e na educação nacionais e internacionais, esquecendo-se das diferenças culturais, históricas e raciais desta região (Idem, p. 105).

O pensamento social brasileiro sobre o sertão nordestino foi construído junto com a idéia de constituição da nacionalidade. Para Isabel Guillen (2002), “quando se tratou de buscar uma ‘essência’ da brasilidade, inquestionavelmente o sertão foi a ele associado, e [ele] aparece como uma idéia tão antiga quanto a própria nação” (p.106). A identificação do sertão nordestino como um atributo da nacionalidade foi responsável pelo “sentimento de identidade nacional”, construído, principalmente, a partir de autores como Capistrano de Abreu e Euclides da Cunha. Assim,

[...] o sertão é pensado como um fator nacionalizador na medida em que promove o afastamento de Portugal, a ruptura com os laços metropolitanos, como que a gerar o orgulho nativista, favorecido pela vivência autônoma (GUILLEN, 2002, p. 120).

Foi, portanto, no ambiente sertanejo, enfrentando diferentes adversidades, que nasceram os brasileiros originais, sustentáculos de uma primeira consciência nacional (Idem, p. 121).

Tratou-se, destarte, de construir uma origem da brasilidade que através do espaço, da territorialidade e da natureza explorava a imagem “de uma verdadeira civilização que se funda

e se estrutura a partir das relações engendradas na criação do gado” (Idem, p. 119). Paradoxalmente, o sertão nordestino também é apresentado como “um lugar inóspito, onde a vida é difícil porque se trata de terra pouco povoada, agreste” (Idem, p. 108). Um lugar, onde o heróico sertanejo nordestino é obrigado a abandonar e “migrar adquire a representação social de superação da miséria, de encontro de um lugar social” (ANTUNES, 2002, p.126).

Para Antunes (2002), a forma mais eficiente de perpetuação do estereótipo do sertanejo nordestino é a literatura, “pois as obras literárias revelam antecipadamente as tendências da sociedade” (p.129) e porque “pela palavra, pôde ser colocada a ‘máscara’ que impede a visão efetiva do jogo social, também pela a palavra ela pode ser denunciada como ‘máscara’, o que, de per si, já é um passo importantíssimo para a superação do sistema por ela encoberto” (Idem, p. 130). Apesar de utilizar um discurso universalizante, a literatura, portanto contribui para reduzir a realidade, através de um único prisma, criando um estereótipo.

Logo, a análise do estereótipo, ainda que positivo, permite refletir sobre categorias sociais mais amplas, bem como possibilita a criação de discursos ou imagens mais próximas da diversidade presente na realidade. Desta maneira e considerando que o cinema (assim como a literatura) deve ser compreendido como uma área que estimula as “funções intelectuais” do homem, promovendo a cultura e conseqüentemente a educação, deve-se priorizar uma análise dos signos da “nordestinidade”. Enraizados no senso comum e presentes nos filmes brasileiros como *O Pagador de Promessas* (1962) e *Sargento Getúlio* (1983), estes signos de nordestinidade podem estar relacionados a possíveis valores arrolados no projeto de modernização, articulando conteúdos que corroborem para o estudo da representação do povo do Nordeste. E se já se sabe que o cinema atua como um formador de opinião e expositor de representações sociais, deve-se indagar qual o movimento que o cinema brasileiro está

fazendo quando simboliza o nordestino como um virtuoso? E qual a virtude que deve ser aprendida ou vem sendo cultivada nas platéias que identificam a figura do nordestino nas películas brasileiras?

2. DA PÓLIS GREGA ÀS LADEIRAS DO PELOURINHO (ANÁLISE DO FILME *O PAGADOR DE PROMESSAS* E AS VIRTUDES DE ZÉ DO BURRO)

As reflexões que se seguem pretendem trazer uma contribuição para o estudo da virtude e sua relação com a educação, priorizando a análise dos signos da “nordestinidade” presentes no filme *O Pagador de Promessas*⁶ (1962), dirigido pelo paulista Anselmo Duarte⁷. O ponto de partida desta especulação é a veiculação da figura de Zé do Burro (Leonardo Vilar), personagem principal do drama fílmico, como um “herói” do sertão ou um “novo Cristo”. Questiona-se, aqui, se os valores apresentados por Zé do Burro caracterizam-no como um homem virtuoso e por quê. Para tanto, serão utilizadas como referências textuais a peça homônima do escritor baiano Dias Gomes e sua proposta temática a cerca do urbano *versus* o rural e os estudos de Célia Tolentino sobre o rural no cinema brasileiro, que conforme descrito na Introdução, aborda a representação do sertanejo nordestino no cinema.

O filme de Anselmo Duarte poderia ser objeto de estudo por sua continuidade, equilíbrio de composição, uniformidade técnica, trilha sonora, encadeamento e desenvolvimento das ações ou jogo de câmaras. No entanto, torna-se relevante no momento indagar inicialmente duas coisas:

a) no *Pagador de Promessas*, uma adaptação do texto de Dias Gomes para o teatro, há uma proximidade com o gênero trágico da Antiguidade Clássica? e

⁶ Para Guido Bilharinho (1997), o filme em pauta suscita opiniões contraditórias. Para Jean-Claude Bernardet, no “Pagador e Compromissos”, in Suplemento Literário de O Estado de São Paulo de 08/09/1962, seria algo esteticamente ultrapassado e teatral, enquanto para J. C. Ismail, no “Compreensão do Pagador”, in Suplemento Literário de O Estado de São Paulo de 06/10/1962, teria diálogos inteligentes e muita sensibilidade (p.90).

⁷ Anselmo Duarte nasceu em 1920 e dirigiu o seu primeiro filme, em 1957, *Absolutamente Certo*.

b) considerando o objeto de estudo desta dissertação, que tipo de identidade social nordestina é construído pela caracterização do seu protagonista ?

O filme *O Pagador de Promessas*, caracterizado por muitos críticos como um embate entre a fé ingênua do povo e a fé institucionalizada da igreja como instituição contrária ao homem⁸, recebeu a Palma de Ouro no Festival de Cannes como melhor longa-metragem⁹. Além disto, a sua temática (sincretismo religioso e oposição entre o mundo urbano e rural) continua atualizada, merecendo uma nova leitura, uma nova significação. A película guarda os mesmos diálogos da peça, mantendo uma estrutura narrativa que privilegia a representação do homem nordestino a partir de uma ótica relativizada, com alicerce em signos estereotipados de nordestinidade com destaque para o conceito de virtude, como já descrito no primeiro capítulo desta dissertação.

Para Comte-Sponville (1999), a “virtude pode ser melhor aprendida mais pelo exemplo do que pelos livros”, portanto a representação de personagens virtuosos no cinema brasileiro colabora para a construção da lógica da identificação e da semelhança (p. 1). Paradoxal e simultaneamente, a morte de Zé do Burro se apresenta como o fim inevitável para o choque cultural violento, que se opera no filme, entre o interior nordestino e o centro urbano, demonstrando o fosso que separa o Brasil urbano do Brasil rural. A “crucificação” e entrada de Zé do Burro na igreja estabelecem o caos, virando a “Igreja de cabeça para baixo”, como foi explicitado nas últimas imagens fílmicas (NASCIMENTO, 1981, p. 47), mas isso também sucinta três questões no mínimo:

⁸ O filme *O Pagador de Promessas* por abordar estas questões era considerado um filme de esquerda e em alguns países católicos, como Espanha e Itália, a Igreja Católica tentou evitar sua exibição (MERTEN, 2004).

⁹ *O Pagador de Promessas* ainda foi indicado para o Oscar na categoria de melhor filme Estrangeiro em 1963; conquistou o Festival Internacional de São Francisco, EUA, como melhor filme e melhor música, entre outros. No Brasil, este filme recebeu o prêmio de melhor filme, produtor, ator (Leonardo Vilar) e prêmio especial (Anselmo Duarte e Dias Gomes), prêmio Saci em São Paulo; melhor filme, produtor (Oswaldo Massaini), diretor, ator (Leonardo Vilar) e argumento (Dias Gomes) no Prêmio Governador do Estado de São Paulo, entre outros (MERTEN, 2004).

- a) Zé do Burro é apenas um nordestino “teimoso”?
- b) Zé do Burro é um “virtuoso”? e
- c) O que se aprende com a sua “birra” e sua morte?

Com o fenecer de Zé do Burro, pode-se aprender que valores como a coragem de Zé (um tipo de virtude presente nesta personagem) em enfrentar a “superioridade social” da Igreja e seu poder instituído- em cenas, por exemplo, como aquela em que o protagonista bate sua enorme cruz contra a porta da igreja de Santa Bárbara - perpetuam-se na história da humanidade. Por se tratar de habilidades e aptidões que se convertem em força educativa dentro do todo social, as virtudes ora são difundidas pelo ensino em diversas disciplinas do currículo escolar como Educação moral e Cívica ou Filosofia, ora são disseminadas por intermédio das pessoas que a representam socialmente, como Zé do Burro.

O filme *O Pagador de Promessas* começa numa cadeia de planos montados para caracterizar o terreiro de Iansã e uma ação em particular, nas primeiras horas da manhã: a promessa de Zé do Burro¹⁰ diante da imagem da Iansã - Santa Bárbara. Em seguida, mostra-se a saída de Zé do Burro - assim denominado por andar sempre acompanhado por um burro – do interior baiano para uma igreja em Salvador, na companhia de sua esposa Rosa (Glória Menezes). Zé carrega uma cruz, a fim de pagar uma promessa feita a Santa Bárbara, e avança por diversos tipos de vegetação em direção a Salvador, passando por intempéries climáticas, como sol e chuva, calor e frio, ao som de uma música tocada no berimbau a qual conota a idéia de luta e afirmação em prol de cumprir sua missão.

¹⁰ O ator Leonardo Vilar se mudou para Salvador antes do início das filmagens e teve que emagrecer, segundo instruções de seu diretor, 12 quilos para atingir o aspecto de nordestino pobre (MERTEN, 2004).

Durante sua passagem pelas cidades interioranas a caminho do centro urbano, Zé do Burro é reverenciado com respeito pelas pessoas (sertanejos nordestinos, mulheres e crianças), que o saúdam até sua chegada em Salvador, na escadaria da igreja de Santa Bárbara, quando os curiosos riem e depois investigam o porquê de sua jornada religiosa. Indagado pelos motivos que o levaram ao flagelo (carregar uma cruz semelhante à de Jesus Cristo de sua propriedade à capital), Zé do Burro explica que sua promessa se deve à cura de seu animal, o burro Nicolau, que fora ferido com a queda de uma árvore após um raio e corria risco de vida, só obtendo o restabelecimento da saúde após um compromisso assumido com Santa Bárbara, através de uma imagem em um terreiro de candomblé de sua cidade.

Pequeno proprietário rural, exemplo de fé e convicção íntima, Zé do Burro é impedido de cumprir a finalidade de sua peregrinação – levar a cruz até o altar de Santa Bárbara - pela intransigência política e religiosa caracterizada na figura do Padre Olavo (Dionísio Azevedo), que considera a sua promessa como uma blasfêmia, uma ofensa a Deus, uma vez que a Santa havia sido “confundida” com um orixá. Inicia-se assim o drama de Zé do Burro.

2.1. Zé do burro na pólis grega

Desde as primeiras imagens, o filme *O Pagador de Promessas* encadeia ações, que claramente nos remetem à Grécia e suas tragédias. Como se sabe, a tragédia é um gênero que apresenta um choque entre forças opostas (mundo mítico *versus* racional). Tendo como personagem central o herói, “uma espécie de semi-deus”, que, submetido a intempéries, passava por um processo de “metamorfose do negativo ao positivo” ou por uma “queda

resplandecente em grandeza física e espiritual” (KOTHE, 1987, p. 12; 25), as tragédias eram imitações de ação de caráter elevado, constituída por diversas partes, entre as quais o coro, um acontecimento aterrorizante e o herói trágico.

O herói clássico é evidenciado como um indivíduo de uma “classe alta, um híbrido”, cujas peculiaridades oscilavam entre ser forte ou fraco, bom ou mau, mas, sobretudo, por sua “condição de superioridade diante dos outros homens” por saber se engrandecer através das condições que o destino lhe oferecia (KOTHE, op. cit, p. 25 - 29). Considerando o sofrimento por qual passa Zé do Burro, por seu final apocalíptico e em especial pela caracterização de seu personagem, nitidamente marcado pela ingenuidade e pela obstinação em cumprir sua promessa, podemos compará-lo, em linhas gerais, às figuras trágicas na dramática aristotélica.

Segundo Lígia Costa (1988), o herói trágico “quer guiar-se por seu próprio caráter, [...] goza de reputação e fortuna, mas pode cair na desdita, por incorrer em erro (*hamartia*), quando impulsionado pela desmedida (*hybris*)” [p.9-10]. Em outras palavras, na tragédia, a personagem principal pode ser denominada como herói se o desenvolvimento de suas ações implicar no enfrentamento entre razão e destino, o mítico e o racional, o destino (*moira*) e a necessidade (*anake*). Kothe (1987) chama a atenção ainda para o fato do herói trágico ser aquele que “descobre a mão-de-ferro do poder, do destino, da história: [...] que o seu agir foi errado; [...] que não devia ter feito tudo o que fez; [...] que é o mais fraco na correlação de forças, embora aparente ser o mais forte, ou ainda que tenha acreditado ser o mais forte” (p. 26).

Nas imagens de *O Pagador de Promessas*, ao marcar a oposição entre o “mundo mercantil da cidade e a consciência ingênua” do nordestino da área rural, Zé do Burro assume a postura de

herói trágico e a condição de elemento transcendente, capaz de revelar todos os passos do “jogo social” (XAVIER, 1983, p. 50). Simultaneamente, ele adquire o *corpus* do nordestino simplório e honesto, cuja atenção apenas está voltada para o cumprimento de uma dívida de fé, descobrindo essa força do destino tão característica do gênero trágico grego (KOTHE, 1987, P. 13). Uma cena ilustra este destaque é o momento do olhar atento de Zé do Burro à Santa no andor e sua demorada contemplação da imagem, cuja ascensão pela escadaria (que cria um espaço dramático, forte, fechado e claustrofóbico diante das situações) ele acompanha hipnotizado. Reiterando o envolvimento pessoal de Zé do Burro e seu compromisso com a fé, a câmara mostra seu movimento totalmente alheio a multiplicidades de olhares e acontecimentos.

No *Pagador de Promessas*, portanto, centra-se o discurso fílmico na figura de um mártir, que desenvolve sua existência numa dimensão funesta, características trágicas, que não são apenas gregas, mas apresentam, através de ocorrências de dor, fome, miséria e morte, aspectos que discutem condições de vida, educação, política e economia, aproximando a narrativa fílmica de traços típicos da tragédia grega clássica. Considerando os estudos de Hall (1998) sobre a construção das identidades nacionais, pode-se afirmar que a categorização da identidade social nordestina, paulatinamente, vai sendo construída pelo discurso cinematográfico, que opera como um “sistema de representação cultural”, promovendo nas pessoas o “sentimento de participação (ou não)” da idéia de ser nordestino por se sentir simbolizado por esta cultura regional (compondo uma comunidade simbólica) [p. 47-48].

Desse modo, é preciso conceber a identidade como uma construção que ocorre “dentro e não fora do discurso”, um mecanismo que emerge “no interior do jogo de modalidades específicas de poder e são, assim, mais o produto da marcação da diferença e da exclusão do que o signo

de uma unidade idêntica [...], uma mesmidade que tudo inclui” (HALL, 2000, p. 109), o que caracteriza bem, no caso em estudo, a concepção do Nordeste brasileiro representada pelo cinema nacional. Contudo, vale destacar que, o “conceito de identidade” está intimamente articulado ao “conceito de identificação”, principalmente quando esta última é entendida, através da “abordagem discursiva”, como uma “construção”, um “processo” oriundo do “reconhecimento de alguma origem comum”, ou de especificidades que são “partilhadas com outros grupos ou pessoas, ou ainda a partir de um mesmo ideal” (p. 106).

No *Pagador de Promessas*, através dos diálogos com os diversos personagens e Zé do Burro, o público compartilha utopias, como “ser nordestino é ser antes de tudo um forte” A identificação é trabalhada, paulatinamente, articulando o ideal do protagonista – Zé deve cumprir a promessa que fez à Santa – com os interesses de justiça e liberdade desejados pelo povo, como reforma agrária, sem ao menos a platéia e o protagonista terem idéia do que são estes conceitos saturados nas imagens fílmicas. Martirizado, Zé do Burro torna-se um Cristo local¹¹, tido como um comunista e um revolucionário, por ser a favor da reforma agrária, quando apenas tinha dividido sua propriedade com pequenos camponeses como parte de sua promessa. Uma questão que sucinta discussão. Zé não poderia apenas ser conceituado como um nordestino preguiçoso que não querendo trabalhar doa suas terras? Por que essa parte de sua promessa é valorizada pelos outros atores sociais como o jornalista e capoeiristas? Apesar da peça e o filme serem omissos quanto ao aprofundamento sobre a questão da reforma agrária, deve-se lembrar que nos anos de 1960 surgem os primeiros movimentos de luta pela terra, alguns liderados por eclesiásticos, desde os anos 1950.

¹¹ Anselmo Duarte conta que, dois anos antes de fazer *O Pagador de Promessas*, ele estava em Cannes quando foi anunciado um filme americano, intitulado *O Rei dos Reis*, uma produção épica sobre a vida de Jesus Cristo, cujas principais características eram o colorido e o luxo, fatores que despertaram sua atenção e o motivaram a comentar que a vida de Cristo deveria ser contada de outra maneira e que ele faria um filme alternativo, mais sincero e autêntico a esta temática e ainda concorreria em Cannes. Um filme com história simples e humana, rodado em preto e branco como outros filmes de arte. Confessa também que já estava rodando um filme sobre Cristo com o título de *Messias, o Mensageiro*, quando foi convidado para ir ao teatro ver a peça *O Pagador de Promessas* (MERTEN, 2004).

Aparentemente alheio a estas questões, Zé do Burro começa a ser “vítima de seu próprio destino”, socialmente determinado por seu grau de instrução, nível econômico e posição sócio-política distinta da visão imposta pela Igreja e imprensa. Isto é acentuado visualmente por alguns ângulos de câmara mostrando Zé sentado na escadaria sendo filmado através das grades, “preso à situação” em que está por se “obrigar a cumprir uma missão” (GHIROTTI, 2004, p. 1). Neste contexto, propõe-se uma aproximação entre alguns aspectos do *Pagador de Promessas* e a tragédia, espécie de gênero dramático. Especificamente, quando se analisam os aspectos gerais da tragédia, enquanto estrutura dramática e representação de um conflito irreconciliável dos limites impostos ao homem que o leva a transgredir o que é justo e reto.

Aristóteles ensina que as mais belas tragédias têm trama com ações complexas, porque ela é a “imitação de uma ação séria, completa e de certa extensão, através de texto, que se torna agradável pelo uso de diferentes recursos em cada uma de suas partes, e que pelas ações e não pela narração desperta piedade e temor e realiza a catarse de tais emoções” (GRÉCIA ANTIGA, 2004, p. 1 e 2). O desenvolvimento da tragédia vai do início até o acontecimento que produz a reviravolta ou peripécia¹² para a felicidade ou infelicidade da personagem principal, enquanto o desenlace começa no início desses acontecimentos e termina no final da tragédia.

O desenvolvimento da “tragédia” de Zé do Burro inicia-se com a cena do terreiro de Iansã e termina quando o Padre Olavo se recusa a deixá-lo entrar na Igreja de Santa Bárbara fechando suas portas. Começa o desenlace, que termina com a morte de Zé e o acesso do povo à igreja.

¹² As mudanças políticas e comportamentais de uma sociedade poderiam representar, na tragédia grega, a peripécia descrita por Aristóteles como a mutação dos sucessos no adverso, um acontecimento imprevisível que altera o rumo normal dos acontecimentos, da ação dramática, ao contrário do que a situação até então poderia fazer esperar.

Nesta narrativa, que apresenta traços do trágico, o princípio de que a intervenção divina deve ser utilizada apenas em relação a fatos que ocorreram antes, fora ou após a peça, foi seguido escrupulosamente em cenas como a de Zé do Burro acompanhando a “imagem de Santa Bárbara no andor” (quando a palavra cede o lugar para a imagem), em ângulos de câmara como a Igreja de cabeça para baixo ao final do filme e em falas do protagonista, como em “Santa Bárbara me abandonou”. Observa-se igualmente, no colorido da expressividade das imagens fílmicas, que a cruz, outro “princípio da intervenção divina”, passou a ser “símbolo de um fardo muito pesado, do qual é necessário livrar-se”. Em contrapartida, “abandoná-la é ainda elevar-se, galgar os degraus da imensa escadaria”, ascender a uma condição superior, “cumprir uma determinação divina” (NASCIMENTO, 1981, p. 47-48).

Além do princípio da intervenção divina, outras características da tragédia grega presentes no filme são os limites entre o justo e o injusto; o bem e o mal; a vida e a morte; essência e aparência; mitos e sentimentos religiosos, bem como o espírito apolíneo e dionisíaco¹³ existentes na caracterização da protagonista e da sua relação com a cruz. É no subir e descer implacável da escadaria da igreja que a história de Zé do Burro ganha a dimensão trágica do inevitável. Zé já não sobe mais sozinho com a chegada dos capoeiristas e baianas, ele é acompanhado do povo, representando o coro trágico (a coletividade dos cidadãos) e esta imagem justifica-se pelo “homem, simples mortal, em êxtase e entusiasmo, comungando com

¹³ Apolo, soberano da luz, era o Deus cujo raio fazia aparecer e desaparecer as flores, queimava ou aquecia a Terra, considerado como o pai do entusiasmo, da música e da poesia. Dionísio era o filho da união de Zeus com Sêmele, personificação da Terra em todo o esplendor primaveril da sua magnificência. A experiência apolínea é cúmplice da produção da vida, esta experimentada esteticamente é o mundo superior, enquanto a experiência dionisíaca ultrapassa o mundo do sofrimento pelo mergulho à unidade do próprio universo, uma experiência mística, levando ao inconsciente. O apolíneo e o dionisíaco têm entre eles um movimento incessante, o *devir*. E este produz formas. Eles através desse movimento atuam juntos para produzir o mundo, porém não são frutos de uma produção da consciência. Portanto, temos a unidade do apolíneo com o dionisíaco, juntos formando o *devir*, a vida (MACHADO, 2005).

a imortalidade, tornava-se, vale dizer, um herói, um varão que ultrapassou ‘a medida de cada um’” (BRANDÃO apud SILVA, 2004, p. 3).

A figura do herói trágico que não se conforma com o seu destino, portanto, sai do território grego, desamarra-se das denominações de “elevado” e “superior” e incorpora-se em Zé do Burro, acrescentando mais um princípio da tragédia aristotélica à película de Anselmo Duarte. Ou seja, o “herói trágico é derrotado diante da força do destino, mas o que o humaniza, o que dá a ele uma ‘paixão-terrestre’, é exatamente sua luta contra isso” (FEIJÓ, 1984, p. 61). Contudo, no filme, a “força do destino” é representada pelas forças sociais que Zé denuncia e enfrenta, como a Igreja e a imprensa, em detrimento à vontade dos Deuses, como acontecia nas narrativas gregas, uma vez que, na modernidade, a vontade divina foi substituída pela razão, com o advento do iluminismo, da narrativa cristã e do marxismo.

No universo simbólico do cinema, Zé do Burro é esta personagem forte, que luta contra a força do seu próprio destino, enfrentado o esmagamento social e descobre a sua fraqueza, seu erro. Homem bom, de comportamento constante e verossímil, suas qualidades são apresentadas durante todo o filme. Um exemplo disso é quando ele descobre a traição de sua mulher Rosa com Bonitão (Geraldo Del Rey), através do acesso de fúria da prostituta Marli (Norma Bengell). Em vez de reagir violentamente contra a sua mulher, ele prefere se concentrar no desejo de cumprir sua promessa. Zé do Burro, apesar de ser um homem simples, se mantém firme em sua posição e, por vezes, insinua em algumas falas como são fracos aqueles que acreditam em suas convicções, mas não as defendem.

Zé age sem receios e não teme as palavras, sua algoz. A imprensa só fez sensacionalismo das falas de Zé, mas este realmente declarou aquilo que estava escrito nos jornais, ainda que de

forma inocente. A polícia sentiu necessidade de prender Zé, depois de tê-lo ouvido falar que sentiu vontade de jogar uma bomba na igreja em sinal de revolta e cólera. Picollo (2004) alerta sobre o uso das palavras na tragédia, quando afirma: “a ironia trágica poderá consistir em mostrar como, no decurso do drama, o herói cai na armadilha da própria palavra, uma palavra que se volta contra ele, trazendo-lhe a experiência amarga de um sentido, que lhe obstinava em não reconhecer” (p. 3). Como bem demonstrado no diálogo entre Zé do Burro e o jornalista, transcrito abaixo:

“JORNALISTA

- ... O Senhor é a favor da reforma agrária?

ZÉ

- Reforma agrária? O que isso? (Zé do Burro)

JORNALISTA

- É o que o senhor acaba de fazer com o seu sítio!

ZÉ

- E não tô arrependido, moço!

JORNALISTA

- A favor da reforma agrária. E se o governo desapropriasse as terras não cultivadas e repartisse entre os camponeses?

ZÉ

- Era muito bem feito. Cada um deve trabalhar no que é seu!

JORNALISTA

- É contra a exploração do homem pelo homem. O Senhor pertence a algum partido político?

ZÉ

- Já quiseram me fazer vereador por lá.

JORNALISTA

- Mas dessa vez, seu...

ZÉ

- Zé do Burro, seu criado.

JORNALISTA

- Seu Zé do Burro, o Senhor vai ser eleito com burro e tudo. Imagine a sua volta a cidade, carro aberto, banda de música, foguetes...

ZÉ

- O Senhor ta maluco? Não vai ter nada disso, não!

JORNALISTA

- Vai, vai porque meu jornal vai promover. Mas não conceda entrevista a mais ninguém. È claro que o Senhor vai ter uma compensação.

ZÉ

- Moço, o Senhor não me entendeu. Mas ninguém ainda me entendeu!”

Do mesmo modo que o diálogo entre Zé do Burro e o jornalista foi responsável pelo sensacionalismo da imprensa, foram as palavras de Zé do Burro que fizeram com que o Padre Olavo e a igreja se fechassem contra a sua promessa:

“ZÉ

- Padre não quis imitar Jesus!

PADRE OLAVO

- Não é verdade! Eu gravei bem suas palavras. Você disse que pretendia carregar uma cruz tão pesada como a de cristo.”

Zé não deveria ter dito que havia feito a jura em um terreiro de candomblé por sugestão do Padre Severino, um rezador. Contra as falas de Zé, Padre Olavo defere ao candomblé e ao Padre Severino o *status* de feitiçaria. Apesar de não aparecer na trama, deve-se questionar porque o autor Dias Gomes e o cineasta Anselmo Duarte não exploraram a dualidade existente entre um eclesiástico ortodoxo como Padre Olavo, que por intransigência motiva a realização do drama de Zé do Burro, e outro ligado ao sincretismo religioso como Padre Severino, citado nas falas do protagonista.

2.2. O Pagador de Promessas e a Arete nordestina

A representação de Zé do Burro como um mártir (o povo, em vez de massacrá-lo, parece multiplicar a força de Zé do Burro) nos remete a Euclides da Cunha e sua descrição do homem sertanejo: um miscigenado de aparência frágil e essência forte que não se tornou

repositório da cultura ibero-medieval, constituindo-se como uma reserva biológica, a pedra viva da nacionalidade brasileira¹⁴.

É desgracioso, desengonçado, torto. [...] É o homem permanentemente fatigado. [...], na tendência constante à imobilidade e à quietude. Entretanto, toda esta aparência de cansaço ilude. [...] Basta o aparecimento de qualquer incidente exigindo-lhe o desencadear das energias adormidas. O homem transfigura-se. [...], estadeando novos relevos, novas linhas na estatura e no gesto; e a cabeça firma-se-lhe, alta, sobre os ombros possantes, aclarada pelo olhar desassombrado e forte. (1995, p. 81)

Assim, a personagem de Zé do Burro é caracterizada: um forte, nordestino que, inocentemente, é envolvido em um combate sem tréguas, cuja exigência requer imperiosamente todas as suas forças. Zé do Burro, em prol de cumprir sua promessa, espera pacientemente as adversidades passarem e decide não mais comer, nem beber nada. Ele se resigna a esperar o momento certo para entrar na igreja. Tenta, inutilmente, sozinho, avançar com sua cruz lançando-a sem sucesso contra a porta da igreja. Apesar de sua fraqueza e aparência frágil, Zé se apresenta como um homem forte, quando tem sua honra questionada pela prostituta Marli ou é ameaçado pela polícia.

Sobre o fato da identidade regional nordestina, expressa pelo cinema nacional, ser associada à literatura brasileira e suas caracterizações do homem do Nordeste, Tolentino (2001) alerta que a apropriação do estereótipo “nordestino” surge, nas telas, desde os anos 1930, repetindo a relação ambígua de admiração e repulsa que se encontra na literatura, uma idéia de Brasil impressa desde Euclides da Cunha. Uma apropriação da “temática rural” como sinônimo de “brasilidade”, uma tentativa de “retomar” um Brasil “perdido” com os “avanços”, principalmente na região sul e sudeste, das “leituras modernistas”. (p. 21; 58; 66).

¹⁴ Uma caracterização que, segundo o Professor Doutor Aurélio Lacerda, em entrevista realizada no dia 26/12/2006, sugere a fixidez e a repetição de uma representação positiva do homem sertanejo. Um estereótipo firmado e, em algumas poucas vezes, negado ao longo da história pela notoriedade de Euclides da Cunha na sociedade científica brasileira da época.

Concordando com Tolentino, percebe-se que a metáfora do nordestino, comparado ao sertanejo euclidiano, é respaldada pela descrição da personalidade de Zé do Burro feita pelos capoeiristas e representantes do candomblé. Estes, aglutinados nas escadarias da igreja, vêem em Zé do Burro como traços específicos: a “simplicidade”, a “resignação para cumprir seus objetivos” e a “relação positiva com a natureza”, representada pelo apego ao seu animal, por este motivo, eles resolvem apoiá-lo (GUILLEN, 2002, p. 109-110). Estas características exaltam o sertanejo euclidiano, o “homem primitivo, audacioso e forte, mas ao mesmo tempo crédulo, deixando-se facilmente arrebatar pelas superstições mais absurdas. [...] uma mestiçagem de crenças” (CUNHA, 1995, p. 96).

A disposição de Zé do Burro para o cumprimento de sua promessa à Santa Bárbara aproxima-se do conceito da *Arete* grega, virtude na acepção não-atenuada pelo uso puramente moral e como “expressão do mais alto ideal cavalheiresco unido a uma conduta cortês, própria e distinta dos heróis e guerreiros” (MADELEINE, 2005, p. 1). *Arete*, originalmente, segundo Jaeger (2001), designava um “valor objetivo”, uma “força que lhe era própria” e que constituía a sua perfeição. Todavia, de acordo com a modalidade de pensamento dos tempos primitivos, designa a “força e a destreza dos guerreiros ou lutadores e, acima de tudo, dos heróis” (p. 29). Nota-se este acerto subliminar entre a direção de Anselmo Duarte e a Antiguidade Clássica no rumo de imagens autênticas, que se iniciam com a morte de Zé do Burro, prossegue com o povo entrando na igreja, levando a cruz (filmado sem corte por um ângulo baixo que percorre todas as suas extremidades) sobre a qual havia sido colocado o protagonista, até a imagem final de Rosa (esposa de Zé) subindo a escadaria, e a Igreja sendo vista de cabeça para baixo.

Considerando a virtude como “uma capacidade, uma aptidão ou habilidade, passível de ser cultivada no homem”, deve-se indagar se Zé do Burro, realmente, pode ser considerado como um virtuoso, uma vez que, no desenlace de sua estória, o público, aos poucos, envolve-se numa catarse de sentimentos (BRUGGER, 1953, p. 405). O espectador se revolta com a sua “teimosia” em continuar querendo pagar sua promessa, o que se configura como um erro de nosso “herói”, mas também se emociona com sua simplicidade, exemplo de bondade e paciência. Nesta análise, como já explicitado na Introdução, defende-se a proposição que se força a leitura do homem nordestino como um virtuoso, isto é, a narrativa fílmica estudada, seguindo uma tendência do cinema brasileiro da época, constrói, em jogos de imagens e diálogos, o “mito” do nordestino como um virtuoso. No entendimento defendido neste estudo, sutilmente, isso acaba induzindo o espectador a repetir (no caso do morador da região Nordeste) ou identificar comportamentos e condutas essenciais que todo o nordestino deve possuir.

Segundo Dufays (1994), o estereótipo além de “construir um sentido para o leitor” ou espectador, apresenta alguns critérios para a sua identificação. Normalmente, o estereótipo se refere a um “conjunto anônimo de textos”, sob o domínio de um discurso que apresenta três diferentes registros: o “lingüístico e estilístico” (no caso do nordestino brasileiro respaldado por Euclides da Cunha e sua descrição sobre os sertões); o “comportamental” (que indica modos de pensar e gestualidade) e o “tipológico” ou a representação coletiva. Desta forma, o estereótipo se cristaliza na sociedade, via ações recíprocas humanas e consoante com o “repertório de representações”, tornando-se uma identidade social em sua “vertente positiva” e preconceito na “vertente negativa” (apud AMÂNCIO, 2000, p. 137-138).

A estereotipia, segundo Nara M. Antunes (2002) em seu estudo sobre a identidade nordestina através da literatura, ainda evidencia que “toda representação social é construída de um processo de seleção e esquematização, de modo, que, neste sentido, é um reducionismo” (p.127). Assim, o estereótipo nordestino positivo deve ser criticado, porque, provavelmente apresenta componentes sociais, políticos e econômicos que colaboram para a manutenção de uma única visão sobre o homem sertanejo nordestino ou porque “a realidade não pode ser tomada em si mesma para ser conhecida, devendo necessariamente passar pelas idéias, referências culturais, representações sociais” (Idem, p. 126).

Desse modo, a composição da personagem de Zé do Burro e sua representação estereotipada, além de não ser o “sertanejo real, mas aquele amalgamado no imaginário nacional desde Euclides da Cunha” (TOLENTINO, 2001, p. 68), colabora para a construção da imagem do nordestino, cuja ignorância e rusticidade só são atenuadas pelo vínculo entre virtude e obediência, virtude e dever, em face de normas e valores universais de supremacia da razão sobre a emoção, acúmulo de capitais e modernidade (CHAUÍ, 1992, p. 350). Esse fato que assinala uma preocupação do cinema brasileiro, como meio de comunicação social e veículo de educação, em corroborar para a composição de um imaginário de nacionalidade, em que “o tradicionalismo abre mão de elementos que resultem funcionais à sua própria sobrevivência e muda-se em sua forma, mantendo-se remodelado” (TOLENTINO, op. cit, p. 62).

Em outras palavras, com a chegada de Zé do Burro a Salvador, sugere-se uma urbanidade e civilidade (composta por elementos simples do imaginário popular como a compra de colchões de molas para um melhor conforto na hora de dormir), através do “desfile” de personagens, que dialogam nas escadarias da igreja, incentivando o desejo de Zé em cumprir

sua promessa ou o contrário. Bons exemplos são a Minha Tia, *ekédi*¹⁵, a qual sugere o cumprimento da promessa em um terreiro; o grupo de capoeiristas preocupados em salvaguardar a personagem principal; o policial, que recomenda a Zé o retorno à sua cidade e o abandono da “causa”; o jornalista, que troca a exclusividade da matéria por produtos oferecidos por anunciantes; o cordelista interessado em criar o “ABC do novo Cristo”, entre outros. Em todos esses casos, nota-se um “acomodamento” entre o novo e o velho, entre “tradição nordestina” (fincada em cultos afro-indígenas) e a “racionalidade”, promovida pela modernização e o “capitalismo”.

Paradoxalmente, as falas das diversas personagens que dialogam com Zé do Burro produzem uma matriz estereotipada do homem nordestino como uma pessoa virtuosa, mas também um indivíduo que se apresenta como o “núcleo” de nossa raça em estado original. Uma construção imagética que pode ser interpretada como positiva por apresentar uma unidade cultura e artística, contudo merece ser objeto de avaliação pelas implicações políticas e ideológicas que possibilita como a submissão intelectual ou fragilidade física e espiritual. A representação do nordestino através do cinema também é evidenciada por Tolentino como “o sumo da brasilidade, mas, também, a parte menos evoluída dessa mesma raça mestiça, conformada pela miscigenação de índio, português e negro, à qual sobraria força física e faltaria a força moral e psíquica” (TOLENTINO, 2001, p. 66). Como explicita Euclides da Cunha na seguinte passagem de seu livro

A demonstração é positiva. Há um notável traço de originalidade na gênese da população sertaneja. O fator étnico preeminente transmitindo-lhes as tendências civilizadoras não lhes impôs a civilização. [...] O sertanejo tomado em larga escala, [...], reflete, na índole e nos costumes, das outras raças formadoras apenas aqueles atributos mais ajustáveis à sua fase social

¹⁵ Na hierarquia do candomblé, a *ekédi* é uma figura de ligação entre o terreiro e a comunidade mais ampla. A *ekédi* fica abaixo da filha-de-santo que, por sua vez, fica abaixo da mãe-de-santo (CARNEIRO, 1982, p. 263; 272).

incipiente. È um retrógrado; não é degenerado... as vicissitudes históricas o libertaram, na fase delicadíssima da sua formação, das exigências desproporcionadas de uma cultura de empréstimo, preparam-no para a conquistar um dia (1995, p. 68; 79).

Disperso pelas imagens fílmicas de *O Pagador de Promessas*, o processo de estereotipação do nordestino produz uma “matriz” (provavelmente advinda da ficção literária e do conjunto anônimo de textos) e generaliza traços através da “simplificação”, em que as “nuances” de uma diferenciação são como que “apagadas para facilitar o consumo rápido de um pré-conceito”: o nordestino é por natureza um virtuoso (LOBO, 2005, p. 4-5). Estas considerações suscitam três indagações:

- a) qual a *Arete* nordestina?
- b) como o sertanejo nordestino pode ser virtuoso, se a *Arete* não é inata, mas cultivada no homem a partir do esforço para se portar bem?
- c) se o nordestino é um homem virtuoso, quais devem ser as virtudes nordestinas e por que?

Inicialmente, é necessário compreender que a virtude é uma “força que age ou pode agir”. Em seguida, deve-se prever que as virtudes (conforme discutido no primeiro capítulo) são “independentes do uso que delas se faz”, são disposições adquiridas de “fazer o bem” (COMTE-SPONVILLE, 2005, p. 1). Destarte, quando se incomodou com o estado de saúde do burro Nicolau e se esforçou para a sua cura; ao dividir suas terras; ao perdoar sua esposa Rosa, etc, pode-se considerar que Zé do Burro e sua “boa vontade” inspiram este “poder” ou “valor”, denominado virtude.

Em *Zé do Burro*, nota-se a presença da *Arete* heróica, mas também da humildade, da simplicidade e da coragem. A humildade ensina que não se deve ter orgulho de ser virtuoso,

caracterizando-se como “uma consciência extrema dos limites de qualquer virtude. Ela torna as virtudes discretas, como que despercebidas de si mesmas [...] não é a depreciação de si, [...] mas, ao contrário, conhecimento, ou reconhecimento, de tudo o que não somos” (COMTE-SPONVILLE, 1999, p. 41). Assim, quando afirma que não deseja ser um novo Cristo ou recusa a ajuda do jornalista, Zé está apenas admitindo os seus limites, sendo humilde e reconhecendo quais as suas virtudes que devem ser preservadas. Já a simplicidade do protagonista reside no “desprendimento de tudo e de si mesmo, no desprendimento, desprezo de provar, de prevalecer, de parecer [...]. Transparência do olhar, pureza de coração, sinceridade do discurso” (Idem, p. 45), uma vez que suas falas, mal interpretadas pela diversidade de realidade (campo versus cidade), produzem seu final trágico.

Apesar desses “predicados” (humildade e simplicidade) existentes no “nordestino rústico” e reprováveis para o “olhar civilizado”, como expõe Tolentino (2001) na sua caracterização sobre o sertanejo nordestino que é retratado pelo cinema, sobressai na película *O Pagador de Promessas* a coragem de Zé do Burro, mesmo quando este é distinguido como um homem “vaidoso, caprichoso, personalista, instintivo e portador de uma tosca religiosidade, atributos que acabariam depondo contra a sua coragem e bravura” (p. 76). Desta maneira, considerando que a coragem é uma virtude que “culmina no sacrifício de si” (COMTE-SPONVILLE, 1999, p. 13), Zé do Burro é colocado em prova por diversos personagens, em várias oportunidades, a saber: por Rosa, durante o tempo todo; pelo Padre que tenta fazê-lo reconhecer sua blasfêmia; pela Minha Tia, quando se coloca à disposição dele para levá-lo a um novo terreiro; pelo Monsenhor que admite ter a autoridade para isentá-lo da promessa; pelos capoeiristas, pelo delegado e pela prostituta Marli, que o chama de corno e o incita a linchar Rosa pela traição com Bonitão. Em todas essas “provas”, Zé, apesar de ter a oportunidade de fazer (mais) uma escolha, permanece com sua “idéia fixa” de cumprir a promessa, escolhendo

errado, segundo a lógica do mundo em que ele luta para pagar a promessa. Esta é uma das características fortes da personagem trágica, como já observado.

A virtude como signo de nordestinidade, de saber, de modernidade e de educação estaria no *Pagador de Promessas* traduzida na defesa de valores caros à civilização, mas, sobretudo, a Zé do Burro, cunhado em atos simples deste protagonista que “vence todas as coisas, inclusive a força” em prol do cumprimento de seu objetivo. Entretanto, a *Arete* heróica só se aperfeiçoa com a “morte física do herói”, que deixa de “residir no homem mortal, perpetuando-se”, mesmo depois do falecimento, na sua “fama”, ou seja, na “imagem de sua *Arete*” (JAEGER, 2001, p. 32).

Destaca-se também, nesta escrita fílmica, que encontramos uma luta simbólica que reproduz, no campo das posições sociais, uma definição de mundo intimamente relacionada às divergências sócio-culturais da sociedade, cuja raiz centra-se no sistema econômico e político disseminado durante o “processo de exploração colonial europeia”, que, por sua vez, teve os seus “princípios civilizadores influenciados pela cultura grego-latina” (JAEGER, op. cit, p. 24-25). Uma raiz capitalista que define a cidade como um “pólo de atração deslumbrante”, contudo “um antro de perversidade que arruína a sólida moral familiar, que decompõe, dissolve a ética tradicional, que mantém coesa a sociedade” (BERNARDET, 1980, p. 139).

2.3. A religião e *O Pagador de Promessas*

Na análise sobre o filme *O Pagador de Promessas* e seus signos de nordestinidade, um outro aspecto que deve ser enfatizado foi a “sutileza” para tratar questões políticas discutidas no Brasil daquela época, como a interferência social e o poder da igreja católica em oposição ao candomblé. Uma discussão que, segundo Góes (2003), resulta da presença do mito cristão na sociedade ocidental moderna, uma “vivência que se dá no cinema, principalmente, através do mito de Cristo”. Esse autor evidencia que, segundo os parâmetros do pensamento moderno, “o Cristianismo é impossível de ser concebido” fora da sociedade, do mesmo modo que esta sociedade modernizada “não pode fugir dele, pois nele está enraizada, transforma-o, reinterpreta-o, distorce-o, esvazia-o” (p.40). Assim, a dualidade cristianismo *versus* candomblé deve ser comparada à rivalidade modernidade *versus* tradição. Uma alegoria, conforme Jean-Claude Bernardet (1978), que

basta substituir a igreja pelo governo e teremos um retrato da linha política que certos setores da esquerda vinham adotando na época [...]. O governo e os dirigentes são aceitos, e a esquerda solicita-lhes que integrem um pouco mais o povo na vida do país (p. 53).

Para Xavier (1983), a promessa de Zé do Burro diante da imagem de Santa Bárbara no terreiro de candomblé é a ação que está na “raiz do conflito dramático” que estrutura o filme, uma crítica à hierarquia eclesiástica, conservadora, dogmática e antipopular, que ganha vida em cenas como a de Zé do Burro com braços abertos sobre a cruz, um “emblema do ‘sacrifício pela humanidade’” (p. 53) e ao mito cristão no cinema, que, segundo Góes (2003), “no decorrer da história, dependendo da situação cultural, política, social e econômica” assume “vários significados, várias interpretações, mas sem perder a força do seu sentido primeiro”: o filho de Deus que deu sua vida para a salvação da humanidade (p. 45; 46).

As questões teológicas presentes no *Pagador de Promessas*, segundo Bernardet (1996), são uma expressão do Concílio Vaticano II¹⁶, favorável à afirmação social de uma igreja ecumênica e popular¹⁷, contra os ranços conservadores da instituição católica, uma posição conflitante a proposta do Cinema Novo que criticava a igreja católica tradicional e apoiava o ecumenismo (p. 187 e 189), porque a “boa-vontade de Zé é católica em sua inspiração. São as condições sociais e o desdobramento do episódio que trazem, à sua revelia, o papel de contestador da autoridade da Igreja” (XAVIER, op. cit., p. 57). Dias (2005) delinea que, no Brasil dos anos 1960, a igreja católica apresentava em seu bojo três tipos de tendências advindas a partir do Vaticano II, a saber: 1) “conservadora, cartorial”; 2) a “revolucionária”, que estimulava o cristianismo primitivo, ligado às comunidades eclesiais de base e 3) a “progressista”, adepta das causas sociais e a favor, muitas vezes, da luta armada.

Sobre a ligação do filme com o Concílio Vaticano II, Bernardet (1978), na época do lançamento do filme (1962), em artigo ao Jornal Estado de São Paulo afirmou que no fim há uma imensa vitória da igreja que demonstra não estar relacionada a intolerância de seus sacerdotes. Estaria configurada no *Pagador de Promessas*, portanto, uma igreja superior aos erros de seus “servidores”, uma instituição que num momento de distúrbio e de transformações, como assinaladas nas falas do Monsenhor, sabe

¹⁶ O Vaticano II, apesar de ser realizado de 1962 a 1965, envolveu uma preparação gigantesca, segundo o Bispo Emérito de Santos D. David Picão, englobando comissões de estudo e a expectativa popular (Jornal Presença Diocesana, 20/05/2003). Para ANJOS (2005), foi o Concílio mais democrático da Igreja Católica, porque possibilitou a participação de psicólogos, filósofos, sociólogos e cientistas sociais, além dos cardeais e bispos da igreja, no processo denominado *aggiornamento*, ou simplesmente, modernização dos documentos e dogmas religiosos, renovando-se as idéias, os dogmas e o catecismo. A Igreja “ficou mais aberta”, porque, junto com a idéia de pecado, modernizou-se a teologia dogmática, recolhendo os dogmas para o campo da fé e surgiu a teologia da libertação. A Igreja passou a fechar suas estruturas tradicionais, como conventos, mosteiros e escolas, para pregar a fé em Comunidades denominadas Eclesiais de Base (CEB).

¹⁷ Expressão bem caracterizada no filme *Três Colegas de Batina* (1961), uma chanchada, que se passa no Rio de Janeiro, cuja temática central é o envolvimento de três padres na (re)construção de uma favela, um morro e o conseqüente desenvolvimento social de sua população. Para tanto, eles vão disfarçados cantar em rádios e *boates*.

[...] se adaptar; se modificar; se permanecer rígida, corre o perigo de se distanciar dos seus fiéis e do povo; enquanto que, se se amoldar à situação, pode até aumentar o seu poder. È o que se dar no Pagador; o ingresso dos ‘pagãos’ no templo conquista mais gente para o lado da igreja, não importando nesse momento que essa gente esteja ou não numa linha ortodoxa (p. 61).

Pelo exposto e considerando a “evolução da Igreja” no momento histórico de construção da peça e realização do filme, deve-se perguntar se a intransigência de Padre Olavo representa a vontade da Igreja, por conseguinte de Deus, ou se ela está fincada na vaidade eclesiástica e no poder social exercido pela Igreja da época? A resposta a esta indagação talvez resida na análise mais precisa do fato de Zé do Burro fazer uma promessa à Santa Bárbara em um terreiro de candomblé e pretender pagá-la em um altar de Santa Bárbara em uma igreja católica, porque este mote suscita também discussões sobre o sincretismo religioso presente, sobretudo, no Nordeste brasileiro, pela influência afro-ameríndia. Como bem explicitada na fala do Padre Olavo, quando este tenta impedir a entrada de Zé do Burro na Igreja:

PADRE OLAVO

- [...] Não, não, não é a mesma coisa! Não, Senhor! Esta confusão vem do tempo da escravidão. Os escravos africanos burlavam assim os senhores brancos. Fingiam cultuar santos católicos, quando, na verdade estavam adorando seus próprios deuses. Não só Santa Bárbara, muitos santos foram vítimas dessa farsa. Mas continue.

É indispensável lembrar que o sincretismo não é fenômeno recente, mas antigo, que se encontra enraizado no Brasil, desde o início da colonização, para o que Bastide (1983) chama a atenção, afirmando que o mesmo foi encontrado no Quilombo dos Palmares, “tanto nos gestos e ritos (o sinal da cruz, o recitativo de certas orações) como na união por semelhança dos deuses africanos e dos santos (encontram-se imagens católicas nos templos quilombos)” [p. 160]. Em seguida, ele alerta para a existência de duas situações distintas: “a penetração do candomblé no ritual católico” e “a penetração do catolicismo no candomblé”, o que

caracteriza a existência de distintas formas de sincretismo religioso, cuja natureza varia a depender das “representações coletivas dos povos assimiladores” (Idem, p. 173;187).

Por conseguinte, analisa-se que o julgamento da atitude de Zé do Burro, por ter feito uma promessa num terreiro de candomblé e querer pagá-la numa igreja católica, se apresenta como um novo objeto de estudo, um “mote” para novas avaliações sobre a película de Anselmo Duarte, um caminho que não se pretende seguir aqui por fugir da proposta inicial de analisar a virtude como um signo de nordestinidade no *Pagador de Promessas* e suas implicações educacionais. Porém, é relevante destacar o jogo político-social entre representantes do candomblé (afro-descendentes), caracterizados por baianas, filhos de Santo, capoeiristas e devotos de Santa Bárbara vestidos de branco, que apóiam Zé, fortalecendo sua *Arete* heróica¹⁸ e a organização eclesial da igreja católica, cujas preocupações residem na manutenção da “imagem institucional”, porque, no cinema,

As questões religiosas tornaram-se secundárias para seguir a moral e ética cristãs. O que estava em jogo agora era toda uma organização social que fosse útil à produção de bens de consumo. [...] O que assistimos no cinema, logicamente, são os personagens serem conduzidas pela moral burguesa. O filme é uma mensagem que apresenta uma série de situações, de acontecimentos e de ações ajustados na unidade de uma história, e, logicamente, essas interligações de fatos jamais serão desprovidas de conceituações éticas (GÓES, 2003, p.67-68).

No *Pagador de Promessas*, as conceituações éticas religiosas que envolvem o candomblé e o catolicismo remetem à representação do Nordeste como a região do País, onde “encontramos o que precisamos para conformar uma tradição, isto é, a sobrevivência do folclore, das manifestações populares que no sul teriam sido devoradas pelo progresso” (GOMES apud TOLENTINO, 2001, p. 92). Seguindo tal pensamento, entende-se que o cinema estaria

¹⁸ A *Arete* heróica evidente no filme *O Pagador de Promessas* se aproxima da idéia de virtude presente no filme *Aquele que Deve Morrer* (Celui qui doit mourir, FR,1958), dirigido por Henri Bérard e Jules Dassin, uma possibilidade de estudo bem interessante, principalmente, considerando que a crítica de cinema na década de 1960 culpava Anselmo Duarte (diretor de *Pagador*) de ter plagiado as idéias de Bérard e seu novo Cristo, mas também porque a história francesa se passa na zona rural grega.

traduzindo uma realidade nacional a partir de um matiz homogênea de hábitos, costumes e tradições já delineadas pela literatura brasileira e copiadas pelo cinema, presente também no filme *Sargento Getúlio* (1983).

3. UMA HISTÓRIA DE *ARETE*? (ANÁLISE DO FILME *SARGENTO GETÚLIO* E AS VIRTUDES NORDESTINAS)

Após análise da virtude como um signo de nordestinidade e a caracterização de Zé do Burro como um nordestino virtuoso nas imagens do *Pagador de Promessas*, nota-se que, em *Sargento Getúlio* (1983), filme dirigido por Hermano Penna, sua personagem principal se apresenta para o público, assim como Zé do Burro como um virtuoso. Na epígrafe do romance que originou o filme consta a inscrição: “Nesta história, o Sargento Getúlio leva um preso de Paulo Afonso a Barra dos Coqueiros. É uma história de *Arete*” (RIBEIRO, 1982, p. 7). Trata-se de um homem cuja palavra dada deve ser honrada acima de tudo e de todos, insinuando, ao longo do texto, o imperativo da realização de uma decomposição que priorize pesquisar:

- a) como o filme em estudo se aproxima da obra original (romance), preservando ou não a discussão sobre a idéia de virtude, presente na argumentação da obra;
- b) Getúlio é realmente um virtuoso ou um nordestino “cabeça-dura”;
- c) quais virtudes Getúlio apresenta e quais destas podem ser consideradas nordestinas, tendo como referencial a análise já realizada da personagem Zé do Burro;
- d) sendo Getúlio um virtuoso, qual o tipo de virtude que os espectadores podem aprender com ele na sua jornada?

Para a concretização desta investigação, serão utilizadas como referências textuais o citado romance¹⁹ e os estudos de Tiekko Y. Miyazaki (1996), uma pesquisadora que examinou a crise de identidade do herói em três títulos da literatura brasileira: *Sargento Getúlio* de João Ubaldo Ribeiro; *Uma história de amor (Festa de Manuelzão)* de João Guimarães Rosa e *Banguê* de José Lins do Rêgo.

O filme *Sargento Getúlio* começa com um ciclo de imagens que exaltam as belezas naturais do sertão em contraste com a figura de urubus sobrevoando no céu do Nordeste brasileiro, sob um fundo musical, cuja letra ressalta a relevância de se fazer uma limpeza no sertão, uma limpeza que só Sargento Getúlio (Lima Duarte), segundo a melodia, dará conta:

Urubu, avoa
 Avoa sem se preocupar
 que aquele que lhe mata tem sete anos de azar
 Urubu, tá na carniça
 pra ser parceiro do novo mundo
 nasce branco (...) e depois fica de luto.
 E Getúlio também bota o seu luto
 cada dia que se passa no coração,
 que é tão cheio de urubu como o céu desse sertão.
 Faz a limpeza das coisas como o urubu.
 Das coisas que começam a se acabar.
 Sargento Getúlio não dá conta dessas coisas
 e vai querer o seu destino transformar.

A trilha musical de Papa Poluição²⁰, com sua letra forte e musicalidade arrastada, anuncia, portanto, um pouco da personalidade do protagonista e ecoa a relevância ambiental do urubu no sertão comparando-o com a função social realizada por Sargento Getúlio, cuja identidade

¹⁹ Segundo João Ubaldo Ribeiro, *Sargento Getúlio* é um romance engajado, uma espécie de “autobiografia fantasmagórica”, um “retorno” a sua infância e ao “universo de Sergipe, com sua brutalidade, seu primitivismo” que sob uma dimensão mais ampla, discute a ética e a política (apud BERND, 2006, p. 1).

²⁰ Grupo de pop-rock formado por Paulinho Costa (voz e guitarra), Luís Penna (guitarra e voz), Beto Carrera (guitarra e voz), Tiago Araripe (violão percussão e voz), Bill Soares (baixo e voz) e Xico Carlos (bateria) na cidade de São Paulo em 1975. A maioria dos seus integrantes era de nordestinos. Com tendências experimentais, precursora do movimento da Vanguarda Paulista, mesclava a MPB ao "hard rock", com citações de textos do poeta concreto Décio Pignatari.

entrará em crise após a constatação de mudanças paradigmáticas no mundo político que começarão a contrastar com a agressividade de seu temperamento e conduta.

Após um corte seco, um carro avança por uma estrada de barro e nele vemos o protagonista confessar ao amigo Amaro (Fernando Bezerra), ao volante, suas qualidades como sargento da Guarda Sergipana durante anos de serviço, motivo pelo qual fora escolhido para transportar o prisioneiro (Orlando Vieira) de Paulo Afonso (interior da Bahia) à Aracaju, nesta que será sua última missão, pois logo será aposentado. O espectador, nesse momento, é apresentado a uma narrativa com forte conotação política, em que o relato de Getúlio pontuará modelos de comportamento relacionados às imagens veiculadas sobre o Nordeste brasileiro, como a política do coronelismo. Imagens que construirão a idéia de uma personagem nordestina virtuosa, como Zé do Burro, porém com vicissitudes acentuadas para uma agressividade que por vezes assustará o espectador.

O coronelismo, segundo Victor Leal (1975), não é um fenômeno político simples, porque abarca uma complicada gama de características da política municipal brasileira, resultando, em boa parte, da “superposição de formas desenvolvidas do regime representativo”, da estrutura agrária brasileira e de uma estrutura econômica e social inadequada. As principais características deste compromisso político ou “troca de proveitos entre o poder público, progressivamente fortalecido, e a decadente influência social dos chefes locais, notadamente dos senhores de terra” (p.20), ou simplesmente coronelismo são a força eleitoral que empresta prestígio político natural ao “coronel”; a ampla jurisdição sobre seus dependentes (descendentes, funcionários, amigos e protegidos) e as extensas funções policiais que se tornam efetivas a partir da atuação de empregados, agregados ou capangas, como explicitada na fala de Getúlio.

E eu de mais de vinte mortes nas costas, mais de vinte, olhando para mim não se diz, mas se eu não sou um homem despachado ainda tô lá no sertão, sem nome, mastigando semente de mucunã, magro como o filho do cão, dois trastes como possuídos, uma ruma de filhos, um tico de comida por semana e um cavalo mofino para buscar as tresmalhadas de qualquer dono (RIBEIRO, 1982, p. 14).

Assim, *Sargento Getúlio* passa paulatinamente a veicular elementos dos universos simbólicos presentes na sociedade brasileira, como o conceito de nordestinidade. A propósito do que se discute aqui, Ortiz (1996) destaca o fato dos símbolos possuírem “valor central em todas as sociedades”, pois interpenetram na ordem institucional das coisas, conferindo sentido às vidas dos homens e ordenando a história, localizando os eventos numa seqüência que inclui o passado (estabelecendo uma memória partilhada pelos componentes de uma coletividade) e o futuro (definindo um “conjunto de projeções”, modelos para ações individuais e coletivas), enquanto o homem inocentemente “preocupa-se apenas com o presente” (p. 116-118).

Getúlio continua sua caracterização, afirmando não ser pistoleiro, mas político, porque, apesar de ter mais de 20 mortes nas costas, “não mata à toa”, cumpre ordens de seu chefe político, o coronel Acrísio Antunes (que não aparece em cena), responsável por sua saída da situação de penúria. Reclamando da péssima condição das estradas, o protagonista se lembra do tempo em que levava eleitores para votar²¹. As imagens fílmicas recuam no tempo, e o recurso de voz *over* é utilizado para complementar o *flashback*, que resgata imagens de violência política, em que Getúlio faz referência ao imperativo de acabar com os “udenistas²² safados”.

²¹ Neste momento, o filme faz referência a prática do voto de cabresto, recurso político muito utilizado no nordeste dos anos 1960, 1970 e 1980, que consistia no transporte ilegal de eleitores que tinham seus votos trocados por dinheiro ou favores.

²² O termo udenistas faz referência aos partidários da União Democrática Nacional – UDN, um partido político brasileiro fundado em 7 de abril de 1945, frontalmente opositor às políticas e à figura de Getúlio Vargas e de orientação liberal-conservadora. Seu principal rival nas urnas era o Partido Social Democrático (PSD). Até as eleições parlamentares de 1962 a UDN era a segunda maior bancada do Congresso Nacional, atrás apenas da bancada pessedista. Neste ano, o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) roubou este segundo lugar da UDN. Muitos udenistas apoiaram o golpe militar de 1964, sendo que o próprio marechal Castello Branco era simpatizante e eleitor da UDN.

Sobre o recurso da voz *over*, Mary Doane (1983) afirma que o termo nomeia uma relação particular entre o som e a ilustração, em que a “voz demonstra o que é inacessível à imagem, o que excede o visível: a ‘vida interior’ da personagem” (p. 466). Destarte, a narrativa fílmica é construída, como o monólogo do romance, em que o pensamento de Getúlio flui, inserido, por vezes, em pequenas situações dialógicas, reforçando o autoritarismo e a arbitrariedade dessa personagem.

No filme em pauta, o recurso voz *over*, que consiste “naquela situação onde há uma descontinuidade entre o espaço da imagem e o espaço de onde emana a voz” (DOANE, 1983, p. 459), apresenta-se como a estratégia cinematográfica mais acertada para compor os elementos de subjetividade que envolve a representação da figura do protagonista e sua relação com o mundo. Apesar do comparecimento da personagem na tela, a voz desarticulada com a imagem serve de suporte para o espectador reconhecer e identificar o som não como fala de Getúlio, mas como a oralização do seu pensamento. De tal modo, o som deixa de ser subordinado à ilustração, ponderações que ora contrastam com as imagens (como na cena em que o Sargento carrega o prisioneiro pela mata), ora reforçam a interpretação dos fatos que provem da tela, quando Getúlio, na casa de Nestor, se recusa a conversar com a filha dele e descreve, interiormente, com sarcasmo, o seu ato:

- “Não sei o que poderia tá fazendo com uma agulha na mão e os pé pra cima. Só se eu quisesse costurar meus pés. Não gosto do jeito dela, tem um olhar.”

Após uma parada na beira da estrada para descanso de todos, Getúlio amarra o preso em uma árvore, reafirmando seu ódio pelo prisioneiro ao amigo Amaro. No momento em que começam a surgir os primeiros raios do amanhecer, aparece um mensageiro, Elenaldo

(Amaral Cavalcanti), para informar que houve mudanças nos planos e que o preso tem que ser conduzido a uma fazenda de um pequeno proprietário rural de nome Nestor (Otávio Sales Filho) até novas ordens. A imprensa sergipana e uma força federal ciente do ocorrido estariam esperando a chegada do protagonista em Aracaju, e isto prejudicaria a execução dos planos.

Getúlio, assim como no romance homônimo, lamenta, afirmando: “De vez em quando, no melhor do gosto das coisas, quando a gente já se prepara para executar tudo, dar continência e voltar, vem uma coisas dessas” (RIBEIRO, 1982, p.45). E o prisioneiro rindo rebate, solicitando ao Sargento que o liberte, pois sua volta a Paulo Afonso encerraria a questão. O protagonista irritado manda o prisioneiro calar a boca e ameaça tirar sua vida naquele momento. Uma oralidade que reforça a valentia e a onipotência que pontuam o discurso e as ações de Getúlio, nuançando a composição de uma personagem que também pode ser avaliada como um nordestino não-virtuoso.

Nada obstante, observa-se que esta nuance sobre a caracterização de uma personagem não-virtuosa pode ser deposta, pois analisando o conceito de paixão (um sentimento que Getúlio apresenta em relação ao seu papel social), Lebrun (1987) classificou a virtude como “uma batalha contínua contra minhas pulsões e a ‘lei’ a que devo obedecer, considerando que esta pode ser determinada como simples questão de bom gosto e de equilíbrio das paixões em função das circunstâncias” (p. 21). De tal modo, a valentia ou a onipotência do Sargento Getúlio, diante da impossibilidade de seguir no cumprimento da missão, deve ser avaliada como um ato virtuoso, uma vez que este age em harmonia com suas “paixões” (seus valores éticos e morais), aprimorando sua conduta de “modo a medir da melhor maneira possível e em todas as circunstâncias o quanto de paixão seus atos comportam inevitavelmente” (Idem, p. 20).

A impossibilidade de seguir no cumprimento da missão ou a mudança de estratégia determinada por “interferências mais decisivas por parte de Aracaju” servirá então como elemento catalisador da dramaticidade que reduzirá o chefe político a “pano de fundo” e fundamentará o “discurso” de Getúlio como o indivíduo cujo saber “sobre si mesmo e o mundo vivido” aparecerá em um “estágio de amadurecimento, de acrisolamento e de auto-descrição” (MIYAZAKI, 1996, p. 27 e 28). O trajeto até Aracaju consistirá, portanto, no percurso necessário para o herói evidenciar suas características e reafirmar a relevância social de seus anos de trabalho, uma vez que

O fato de ter que mudar de lugar ou de quantidade ou de qualidade) para receber uma nova determinação mostra que ela [no caso, ele] não possui todas as qualidades de uma só vez, e que a aparição destas depende da intervenção ou imagem de algo que me leva a reagir, geralmente de improviso (LEBRUN, 1987, p. 18).

Inicia-se uma longa jornada, em que os usos e costumes²³ nacionais da época retratada pela trama²⁴ (coronelismo, liberdade de imprensa, abuso militar, etc) são questionados em favor da composição da figura do homem nordestino, forte, valente, viril, destemido, que enfrenta a natureza inóspita e violenta da região para defender sua terra, sua honra e sua glória.

²³ Para Zilá Bernd (2006), João Ubaldo Ribeiro, valorizou o “pensamento mágico e popular do nordestino”, associando o impasse de Getúlio “levar ou não levar” a crise existencial shakespereana “ser ou não ser” (p. 2).

²⁴ Apesar de fragmentadas, as referências de Sargento Getúlio ao momento político em que se insere a sua situação nos remete ao início da década de 1950, quando foram lançados para a presidência do Brasil as candidaturas de Getúlio Vargas (PTB), do Brigadeiro Eduardo Gomes (UDN) e de Cristiano Machado (PSD), quando Getúlio ganhou as eleições e a inexpressiva candidatura de Cristiano Machado ficou estabelecida como uma manobra eleitoral (ROCHA, 2005, p. 4).

3.1. A composição de um nordestino em jornada

Elenaldo insiste no cumprimento da mensagem do Coronel Acrísio Antunes. Getúlio confessando não gostar do preso, após uma breve discussão com o mensageiro, reluta, mas acaba arrastando o jornalista amarrado ao fundo do carro²⁵, numa demonstração de força, até à fazenda de Nestor. Desta maneira, sob o som de uma música que exalta a necessidade de dar “porrada” no que está na classe baixa e “fartura” para aqueles que estão em cima, Getúlio prossegue:

À vantagem de quem tá no poder
é judiar de quem tá por baixo
Foi assim no tempo dos reis e rainhas
no tempo do vovô
nos nossos dias
Porrada no de baixo,
fartura no de cima
e cada um carrega a sua vida.

A melodia remete ao coro que, na Grécia Antiga, desempenhava importante papel nas tragédias e comédias. Em geral o coro era composto por 15 coreutas e a eles “cabia apresentar ou comentar a ação dramática” (GRANDE ENCICLOPÉDIA LAROUSSE CULTURAL, 1998, p. 1631). Getúlio prossegue até o “retiro” destinado a ele e seu prisioneiro, de onde espera seguir viagem e cumprir aquilo que desvairadamente repete ser sua última missão, antes da tão esperada aposentadoria.

Aos poucos, o espectador vai sendo apresentado a um arranjo da identidade regional nordestina, que, segundo Albuquerque Junior (2005), surgiu historicamente entre 1910 e

²⁵ A cena remete a uma triste memória: em abril de 1964, Gregório Bezerra, militante comunista, foi preso e arrastado ao fundo de um jipe pelas ruas centrais de Recife.

1930, com o Romance de 30, cuja principal “idéia era dotar o Nordeste brasileiro, recém criado na geografia e na cultura, de uma conformidade, de uma memória, de uma história e um conteúdo, definindo bem um modo de ser e uma estética”. Através de textos políticos, jornalísticos, literários, sociológicos e artísticos, o discurso regionalista nordestino, segundo ele, aglutinou “diferentes políticos e intelectuais das mais variadas tendências, formulando uma identidade”, que salta aos olhos, alimentando o imaginário coletivo (p. 32 e 33).

Antes da emergência desta identidade regional, os habitantes desta área eram conhecidos através de diferentes designações, tais como nortistas, sertanejos, brejeiros, praieiros, retirantes, além da referência à província ou estado de origem - pernambucano, baianos, paraibanos, cearenses, etc (Idem, p. 32).

Concordando com Albuquerque Júnior, Tolentino (2001) afirma que o cinema brasileiro vai herdar de Euclides da Cunha a idéia de que “o sertão com suas condições inóspitas produzira um homem semi-bárbaro, forte, mas desengonçado, cuja imagem o autor sintetizaria em um Hércules/Quasímodo” (p. 66) E o Nordeste começa a ser retratado nas telas, a partir de uma minimização que privilegia apenas a imagem do homem sertanejo nordestino, um território em que “uma lei paralela à boa e justa lei oficial, vinda de fora para exterminar a primeira” (p. 74) passa a ser determinante como uma região exclusiva dos coronéis e dos cangaceiros. Idéia reforçada, segundo Ismail Xavier (1983), em um discurso que privilegia uma “representação do Nordeste ligado à cultura popular”, com discussões que envolvem a “questão política, o mimetismo religioso, a inocência da mulher nordestina, o machismo e a força do homem sertanejo, através do uso de conceito de coragem, da seca, da solidariedade, etc” (p.9-13).

Nas imagens fílmicas de *Sargento Getúlio*, o protagonista, em sua fala simples e forma rude de descrever os detalhes que marcaram sua vida, assume as características estereotipadas positivas descritas como dos nordestinos. Getúlio se apresenta, portanto, como um sujeito

vitorioso e virtuoso, o homem de confiança de um determinado chefe político, que, apesar de não aparecer pessoalmente na narrativa, tem como função específica reforçar o caráter de subordinação do referido Sargento, ao mesmo tempo em que confere a este uma inquestionável legitimidade, conforme o romance homônimo.

Campe-se, se eu for pensar, não vou entender mesmo, de maneiras que o mundo é assim: é o chefe e sou eu. Quer dizer, existe outras pessoas, mas não são pessoas para mim, porque estão fora. Não sei. [...]. Para eu ser direito, tem que ser como o chefe, porque senão eu era outra coisa, mas eu sou eu e não posso ser outra coisa (RIBEIRO, 1982, p. 94).

Destarte, durante sua viagem, Getúlio promove um diálogo consigo mesmo e alguns poucos personagens, vivenciando um drama pessoal basicamente dicotomizado entre coragem e medo, vergonha e honra. Suas lembranças voluntárias e involuntárias promovem uma avaliação crítica sobre a carreira de sargento da Guarda Militar e homem de confiança do coronel Acrísio Antunes, em uma autodescrição que interpreta a realidade através de uma estrutura mínima, primitiva e nitidamente particular, como ressalta a voz *over* do protagonista, enquanto espera na fazenda de Nestor:

- “Ah, isto aqui me dá uma agonia. Por mim, eu vou embora assim que chegar Elenaldo e disser: pode ir. Vou logo! Ainda mais com Amaro cortando tiririca, mordendo tiririca, lascando o dedo na tiririca e o peste agora no meio da sala, fazendo cumprimentos. [...] Ah, eu sei que se demorar muito tempo, termina ele saindo e eu ficando, como um cachorro ruim.”

Apesar de tentar ser impedido por soldados, por mortes, amores conquistados e perdidos, Getúlio se mantém firme em sua posição de cumprir a missão de levar o prisioneiro político para Aracaju e, por vezes, insinua como são fracos aqueles que acreditam em suas convicções, mas não as defendem. Ele age sem receios e repete que “pior é ser ninguém”. Uma representação típica do “cabra da peste”, “que, mesmo entregue à sua própria sorte, esquecido

às vezes até pelos céus, era capaz de resistir a tudo para não deixar a terra e a família, para defender a sua honra e a daqueles a quem servia” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2005, P. 34).

Pode-se afirmar, portanto, que o filme força a construção de um comandante de milícia que discursa como um “capitão de alta patente”: “É o chefe sou eu, quer dizer, eu estou aqui, sou eu. Para eu ser direito tem que ser como o chefe, porque senão eu era uma outra coisa”. Na verdade, Getúlio apenas é um sargento desertor. Essa construção de comandante de milícia se justifica pelo fato do “homem nascido no Nordeste”, idealizado como sertão, como explicita Tolentino (2001) no seu estudo sobre o rural no cinema brasileiro, ter uma “força vital ligada a uma condição telúrica”. Uma condição que acentua um “homem rústico”, ressaltando atitudes “anticivilizadas”, mas também que desdenha da “platéia letrada”, em cenas como a do Sargento Getúlio questionando os conhecimentos do prisioneiro, afirmando que os estudos do “Doutor” pouco servirão depois que ele morrer (p. 80 - 82). Durante sua jornada, Sargento Getúlio apresenta um grau de irritabilidade bem peculiar quando faz referência ao seu prisioneiro e ao seu grau de escolaridade:

- “Tem ginásio, tem ginásio! Eu nunca vi ginásio dá caráter a ninguém. Vosmecê só responde a Doutor não é? No entanto está aí [...] espremendo feito rabo de lagartixa com medo que eu lhe dê fim.”

Getúlio reduz sempre o preso à condição de animal, mesmo nos momentos em que as pessoas ressaltam a relevância de seu grau de escolaridade: - “Isso não é peça boa, isto não é coisa que preste, pra mim é bicho”.

Getúlio demonstra, por conseguinte, ter consciência da existência de dois tipos de educação: uma informal ou incidental e outra institucionalizada (ver Introdução). A educação “formal” ou institucionalizada, para Lebrun (1987) em seu estudo sobre a paixão, “é mais do que a

simples repressão dos desejos. Ela deve levar os ‘homens bem-nascidos’ a dominar suas paixões, isto é, a torná-los aptos a utilizá-las adequadamente” (p. 21). No filme em pauta, desmentindo esta afirmação, a educação informal tem um estatuto maior para o protagonista, enquanto a sociedade sergipana apenas estaria considerando o segundo tipo de educação como primordial.

- “Sua sorte é que vão querer julgamento, tem jornalistas a seu favor. Aquilo tá um sistema, mas por mim, não, por mim era *tran chan*, cabeça no mocapio, entregava embrulhada e com uns papelotes.”

O uso da voz *over* em cenas como as quais Getúlio ajuíza o comportamento do prisioneiro salienta ainda mais o seu “desdém” pela importância social da educação formal no sertão: - “É uma finura, como se ele nunca tivesse dado uma ordem de morte, como se nunca tivesse anulado uma urna.”. Isso reforça, no espectador, a concepção de que a definição de educação deve ser reavaliada, assumindo o *status* de transmissão de informação e conhecimento que se realiza por meio da comunicação de hábitos de fazer, pensar e sentir dos mais velhos aos mais jovens (ver Introdução). Deste modo, a racionalidade narrativa se encarrega de reforçar a imagem do homem sertanejo nordestino não como letrado, mas um indivíduo educado, polido, autêntico que representaria, como bem descreve Tolentino (2001), o “máximo da nossa brasilidade”, afirmando ou infirmando o “que se queria como pertencente à modernidade, que esse cinema ajudava a representar” (p. 297), como já descrito na Introdução deste estudo.

A autodescrição de Getúlio como um forte, um homem de caráter, valores e personalidade diferenciada dos demais personagens – “Um homem como eu, aqui sentado, colocando terra no buraco do dedão, sabendo que não vai ter mais nada pra fazer depois.” - robustece uma leitura que preconiza o sertanejo nordestino como bravo, forte, rude, mas não desprovido de

educação e inteligência, colocando o Sargento como um narrador fora da simplicidade do mundo rural:

- “Podia ir pra lá com seu Nestor, mas eu não me dou com vaca. É um bicho burro e anda de cabeça baixa.”

Conduzindo a análise da representação da educação no filme *Sargento Getúlio*, outro sintoma mais visível da necessidade da narração subestimar a educação dita como formal é a sugestão de que a civilidade a caminho não merece crédito, isto é, as modificações políticas seriam arbitrárias e sem sentido. Como no diálogo entre Getúlio e Nestor sobre a necessidade de se punir o prisioneiro por ter abusado de uma donzela, aproveitando o momento de descanso do Sargento:

- “Eu por mim sangrava logo, seu Nestor, mas infelizmente vai ter que esperar pra sangrar em Aracaju. Isso aí é boi de matadouro, **um animal cheio de idéias**, não pode ser morto, assim no meio do mato. E, olhe, eu nem sei se lá em Aracaju, ele é despachado. É muito importante e isto **está um sistema, os jornais, tudo**, seu Nestor. **A política tá mudando, tá ficando uma política maricona**” (grifos nossos).

Na medida em que avança pelo sertão a caminho de Sergipe, o grau de irritabilidade do protagonista aumenta em relação ao prisioneiro e ao seu grau de instrução. Getúlio abusa dos predicativos maléficos, usando neologismos para demonstrar seu desprezo por seu relacionamento com a mídia (jornais) e seu grau de escolaridade: - “Peste, pirôbo! A palavra perde a força quando lhe xingo, vou inventar outra palavra.” - Trata-se de uma atitude que reforça a conformação de um homem virtuoso cuja razão luta para defender um ideal, uma idéia fixa.

3.2. A virtude com signo de nordestinidade

Percebe-se que, nas imagens fílmicas de *Sargento Getúlio*, há uma tentativa de construir uma personagem virtuosa, apesar desta aparentemente, se apresentar como um indivíduo violento e “cabeça-dura”:

- “Eu tô ficando velho [...] e já reparei uns cabelos brancos na minha barba já tem muito tempo. Eu não gosto que o mundo mude. Me dá uma agonia, eu não consigo entender as coisas direito.”

A virtude compreendida como um conceito que se perpetua na história da humanidade, por se tratar de habilidades e aptidões que se convertem em força educativa dentro do todo social, passa a ser uma característica atribuída a personagem principal do filme. A “violência fria” que caracteriza as ações de Getúlio e seus companheiros, como Amaro e Luzinete (Ignês Maciel Santos), manifesta, no “mundo masculino e machista”, a coragem como principal virtude, expressa por João Ubaldo Ribeiro e copiada para as telas por Hermano Penna. Nessas personagens, o “medo e a coragem medem o valor do sujeito, bem como servem para ocultar a máscara de civilização” imposta pela sociedade moderna (MIYAZAKI, 1996, P. 59).

O querer ser alguém de Getúlio ou o “pior é ser ninguém”, mesmo quando silenciado, continua nele, colaborando, primordialmente, para a construção de uma visão de cultura bem particular, um rearranjo de signos da nordestinidade, focados no machismo e na obstinação, como ele mesmo expressa em voz *over*:

- “Era pra pegar o bicho, eu peguei [...] Ah, que eu vou entregar este bicho em Aracaju, nem que pra isso eu me estupore todo e quero saber qual é o macho lá de Aracaju que vai me dizer pra mim que eu não posso fazer isso.”

Pelo princípio masculino, a coragem se materializa através da negação do medo e se enraíza na essência do homem racional, aquele que superou o instinto animal (pois o medo se localiza na área do natural, assim como os vícios) erigindo como valor cultural o mérito do machismo – não ter medo (MIYAZAKI, 1996). Como bem explicitado nas falas do romance, como se tem nesse trecho:

Eu sou Getúlio Santos Bezerra! E igual a mim ainda não nasceu nenhum. E não tenho medo de alma, não tenho medo de papafigo, não tenho medo de lobisomem, não tenho medo de escuridão, não tenho medo de inferno, não tenho medo de zorra da peste nenhuma (RIBEIRO, 1982, p.85).

A ausência do medo nos remete a um típico específico de virtude que é a coragem, que segundo Comte-Sponville (1999),

É sem dúvida a mais universalmente admirada. [...] Em toda parte a covardia é desprezada; em toda parte a bravura é estimada. As formas podem variar, claro, assim como os conteúdos: cada civilização tem seus medos, cada civilização suas coragens. Mas o que não varia, ou quase não varia, é que a coragem, como capacidade de superar o medo, vale mais que a covardia ou a poltronice, que a o medo se entregam. A coragem é a virtude dos heróis; e quem não admira os heróis? (p. 13)

O agir violento do protagonista do filme em análise ou simplesmente a coragem de Getúlio em matar a todos que cruzam seu caminho, incluindo antigos companheiros de milícia, justifica-se pelos ideais civilizatórios da época, quando o mundo se dividia em capitalistas e comunistas, progressistas e integralistas, conforme fica evidenciado em falas da personagem no romance de João Ubaldo (1982): “Prender os integralistas, seu Getúlio, que é para eles aprender a não queimar o jornal dos outros. Me traga essa gente toda, pelo amor de Deus. Fomos buscar” (p. 19).

Sobre o medo e a coragem de Getúlio e sua ligação com o contexto histórico que retrata, Miyazaki (1996) alerta que

A coragem se enraíza no centro, no coração e resiste, na sua essência, a subordinar-se à razão. Ela diz respeito ainda ao lado natural do homem porque o objeto que ela combate é o medo, o instinto de autopreservação, por isso mais difícil de adquirir. É ela que organiza o caótico do medo, para dominá-lo, mas lhe é solidária porque tem a mesma origem. No mundo bárbaro da dominação do mais forte, do coronel, polícia e jagunço, o medo se enraíza e se expande, exigindo, na mesma medida, a mobilização da coragem (p. 32).

Como toda virtude, a coragem só existe no presente, porque “ter tido coragem não prova que se terá, nem mesmo que se tem” (COMTE_SPONVILLE, 1995, p. 15). Assim, parecendo entender o grau de complexidade que envolve a sua jornada e a necessidade de continuar com a idéia fixa de cumprir uma missão que não existe mais, Getúlio prossegue, enfrentando a tudo e a todos, porque, segundo Descartes, “é nos casos mais perigosos e mais desesperados que se empregam mais ousadia e coragem” (apud COMTE-SPONVILLE, 1999, p. 16). O Sargento parece saber disso afirmando que

- “Quem agüenta é quem tem medo da morte, porque de lá nenhum viajante voltou. Isso é que enfraquece a vontade de morrer e aí a gente vai suportando as coisas ruins, só para não experimentar outras que a gente não conhece ainda.”

Já ao afirmar que não quer combate, Getúlio prioriza a chegada a Aracaju, acrescentando à sua jornada um valor simbólico comparativo à luta dos gregos pela *Arete* heróica, termo que originalmente, de acordo com Jaeger (2001), designava um “valor objetivo”, “uma força que era própria e que constituía a perfeição do homem”. No entanto, de acordo com a modalidade de pensamento dos tempos primitivos, a virtude designa a força e a destreza dos guerreiros ou lutadores e, acima de tudo, dos heróis. Jaeger também afirma que a *Arete* (ou virtude) só se aperfeiçoa com a “morte física do herói, que deixa de ser o homem mortal e perpetua-se

depois da morte”, na sua fama, ou seja, na imagem de sua *Arete*. (Jaeger, 2001, p. 28-29), como bem explicita Getúlio em suas reflexões, oralizadas no filme pelo recurso da voz *over*:

- “Levo ou não levo? É isso! **Talvez seja melhor sofrer a sorte da gente de qualquer jeito, porque deve estar escrito** ou é melhor brigar com tudo e acabar com tudo? Morrer é como que dormir e dormindo é quando a gente termina as consumições, por isso é que a gente sempre quer dormir. Só que dormir pode dar sonhos e aí tudo fica no mesmo, por isso é que é **melhor morrer, porque não tem sonhos** [...]. Se a gente mesmo pode se despachar até com uma faca” (grifos nossos).

A preocupação de Getúlio no cumprimento de uma missão que não existe mais e a definição de *Arete* como algo que se perpetua a partir da morte física do herói remetem ao conceito de glória, de honra e reputação. Estes três conceitos, por sua vez, segundo Renato Ribeiro (1987), “apontam o renome que tenho, a imagem que os outros vêm de mim. [...] É algo irreal, que só existe na opinião dos outros” (p.107-112), contudo na sociedade, a “honra, ou glória, continua funcionando nesses seres passionais que somos nós” (Idem, p. 115).

Por essa avaliação, a passagem de Getúlio pelas cidades interioranas a caminho de Aracaju, suportando adversidades climáticas, contratemplos, lutas e atividades de extremos esforços físicos e mentais é justificada, aproximando-o da morte, conceito trabalhado por duas perspectivas distintas. A mesma morte que perpetua o signo da virtuosidade obtida pela luta do homem nordestino também tem “valor de extinção desejada, quando imposta ao inimigo”, uma vez que ele mata os guardas de milícia que tentam detê-lo no caminho. A morte se configura, portanto, como a possibilidade de “eliminar a presença física de algo que obstaculariza-se ao cumprimento de uma missão” (MIYAZAKI, 1996, p. 66), por isto o som cede lugar à imagem que, em silêncio, contrasta ângulos de câmaras que acentuam a superioridade da força de Getúlio. Contudo, ressalta-se que o falecimento de sua amada Luzinete (que tem a sua morte subtraída das imagens fílmicas, ficando, apenas registrada no

discurso do protagonista) e de seu fiel amigo Amaro, por sua vez, se apresentam, inversamente, como “produtora de dor e cólera” (Idem, p. 69).

- “Luzinete subiu com as bombas e ela era minha mulher, agora é a lua [...]. Quando eu gritei foi por causa de Amaro [...] que era meu irmão. Luzinete é a lua, mas Amaro não é nada, porque morreu e ficou lá com as vistas abertas.”

O discurso de Getúlio reforça a sua competência ao assumir sempre a função de sujeito do fazer (matar). Bravo, forte e rude, o Sargento se apresenta nas telas como uma personagem que enriquece a nossa história cultural, porque, em crise, reflete sobre a sua identidade e expõe novas abordagens totalizantes, que estão sendo implantadas no país que ele não mais reconhece, quando afirma: “Vosmecê não entendeu o que lhe falei! Vosmecê não entendeu! Eu lhe falei que aquele homem que vosmecê mandou a Paulo Afonso, aquele homem nem não fui eu.” E continua, demonstrando o seu aprendizado ao longo da jornada: “Aquele homem, aquele sujeito, nem era eu. Era um outro. Eu era ele, agora eu sou outro.” Getúlio prossegue: “Eu vou lhe levar até a casa do chefe. Ah, eu quero lhe entregar, olhar na cara dele e dizer: Ta aí a sua encomenda, vosmecê faça dela o que quiser”.

Esse impulso de continuar sua jornada evidencia no protagonista do filme, a “consecução do útil”, “a busca da felicidade” e o desenvolvimento da “capacidade e do valor individual”, impulsos motores da ação necessários para a busca da virtude.

- “O pior que pode acontecer é eu morrer e isso não é pior. O pior é não ser ninguém. Mas lá na casa do Padre, eu vi bem quem eu sou. Eu sou eu!”

Em outras palavras, a determinação de Sargento Getúlio em querer cumprir uma missão se constitui em uma capacidade inerente de buscar a “honra e a glória” que só a comunidade dá ao indivíduo, reconhecendo suas habilidades virtuosas, após a sua morte física (SNELL, 2001,

p. 168-169), como bem configurado na cena final do filme, quando Getúlio amarra o prisioneiro a um coqueiro e aguarda a chegada de uma força policial, afirmando: - “Aquele força, coisa, é uma fraqueza, mile homens desse é como nada. Veja!” - E continua: - “Quando entrei em Luzinete, entrei e fiquei. Minha Santa, santinha na lua, possa ser que eu chore, eu nunca vou morrer, Amaro. Eu nunca vou morrer!” - Apesar da inexistência da imagem que marque o fim do herói nos momentos finais do filme, a morte de Getúlio permanece subentendida como inevitável pela aproximação da Força Militar no barco, enfatizando um desfecho trágico para esta narrativa épica²⁶.

3.3. Elementos trágicos em *Sargento Getúlio*

Observa-se, igualmente, no colorido da expressividade das imagens fílmicas, que o fascínio exercido pelo território nordestino, suas fronteiras, misticidade e simbologias produz um grande apelo no imaginário popular, trabalhando no quadro elementos como corte seco, trilha sonora, luz estourada, fotografia contrastada e uso da câmara na mão, passando, como explicita Bentes (1999) ao comentar sobre a veiculação da imagem do sertão nos filmes brasileiros, a utilizar o sertão como palco e/ou museu de um “folclore-mundo”, de um “cinema histórico-espetacular”, pronto para ser consumido por grandes audiências (p.87-88).

Em *Sargento Getúlio*, portanto, como na maioria dos filmes produzidos sobre o nordestino, apesar de centrar-se o discurso fílmico no hábito ou disposição firme e sólida da parte racional

²⁶ O épico é um gênero literário que exprime, geralmente, as ações às quais atribuímos algum caráter de grandeza. Suas principais características são: o tempo fundamentado no passado; a sensação heróica; o caráter universalista e o desejo de “superar os limites da condição humana”, refletindo sobre as inquietudes humanas” (MOISÉS, 1989, p. 238-248).

do homem, ou simplesmente virtude, o elemento religioso é ressaltado como uma das características nordestinas. A “misticidade” ou religiosidade aparece como uma “virtude”, sendo ressaltada em cenas como Getúlio carregando o preso nas costas como se fosse uma cruz, pelo sertão, sendo acompanhado por ângulos de câmara e luzes que destacam na paisagem árida imagens e símbolos da religiosidade sertaneja, como cangaceiros, a Bandeira do Divino, etc. A imagem, então, domina a interpretação, acompanhada da música:

Você é quem pensa que eu estou sozinho
Eu não estou sozinho, não
Eu querendo perdurar a bandeira do divino
Chamando meu batalhão
Não é a alma
Nem é luz
Nem um rastro de caipora
Não me avistei.

O preso se torna uma cruz, passando a ser símbolo de um fardo muito pesado, do qual é necessário livrar-se, em contrapartida, abandoná-lo é descumprir uma obrigação, um compromisso, uma missão, uma determinação cuja recompensa será a *Arete*. Por isto, Getúlio avança, agora de canoa, rumo a Aracaju e ao cumprimento de sua missão. Um caminho que possibilita a recriação da “paixão de Cristo”, de seu heroísmo altruísta e de sua morte que se apresenta como o elemento “revelador dos questionamentos mais profundos do homem sobre Deus e a morte” (GÓES, 2003, p. 44).

Para Snell (2001), o caráter religioso se constitui também como uma “virtude”, quando o indivíduo conhece seus “valores e limita-se ao humano”, não atravessando a fronteira do divino, “subtendendo-se com isso, um reconhecimento do poder e da magnificência dos deuses” (p. 185). Este talvez tenha sido o motivo pelo qual Getúlio tenha respeitado a autoridade do Padre, não o matando durante o tempo em que ficou escondido junto com

Amaro na igreja. Representação reforçada pela necessidade de rezar durante o exílio no templo divino e pela música que, ao fundo, “vela” o cochilo do herói e seu prisioneiro, traduzindo o pensamento de Getúlio:

Que caminhos são estes?
 Que luz é esta onde nada tem fim?
 Que tempo me resta?
 Aonde me leva esse corredor?
 Para a vida ou para o além
 Cada porta que se abre é uma porta
É o meu destino²⁷
Traçado sobre o baralho divino (grifos nossos).

Reforça-se a representação de um herói que busca a compreensão da essência humana e “a qualidade principal do herói épico era o que os gregos chamavam de *Arete* (virtude), aquele que se mantém fiel a si mesmo” (FEIJÓ, 1984, p. 56). O protagonista luta contra o destino que predomina sobre tudo na tragédia grega e questiona as transformações sociais e políticas, aparentemente, como uma forma de “avançar em direção à sua humanização, aspecto que parece também no herói trágico” (Idem, p. 88), a partir da reflexão sobre o elemento divino.

No sítio natural do sertão, portanto, é construída uma atmosfera mítica, sintetizada pela presença dos “elementos fundamentais” (terra, água, fogo e ar), que, “legitimando os investimentos culturais, compõem no imaginário do sertanejo os códigos que o reinstalam, antes de mais nada, no espaço [...] cósmico do sertão” (MIYAZAKI, 1996, p. 132) símbolos da religiosidade sertaneja ou a expressão da misericórdia,

virtude do perdão [...] cessar de odiar [...] é a virtude que triunfa sobre o ressentimento, sobre o ódio justificado (pelo que ela vai além da justiça), o rancor, o desejo de vingança ou punição, [...] mais difícil e mais rara [...] requer reflexão [...] é virtude intelectual [...] Trata-se de compreender

²⁷ Segundo Fátima Rocha (2006), a voz de Sargento Getúlio não lhe assegura um destino diferente e este morre “justamente no momento em que se insurge como sujeito, arriscando-se a construir uma história própria” (p. 4).

alguma coisa [...] não abole a falta mas o rancor, não a lembrança mas a cólera, não combate mas o ódio (COMTE-SPONVILLE, 1999, p. 35-38).

A atmosfera mística e a presença do destino como uma determinante das ações que se desencadeiam sugerem a presença de elementos da narrativa trágica grega e no filme a música cria uma continuidade, sublinhando os estados psicológicos do protagonista e anunciando fatos e traços das personagens:

À luz da noite
 À luz da lua
 Tudo reflete
 Luzinete
 Meu coração
 Minha alegria
 Tudo reflete
 Luzinete
 Você é o trem que carrega esta vida
 Minha locomotiva movida a paixão
 Meu coração partiu.

O filme *Sargento Getúlio* apresenta-se como uma tragédia moderna, uma narrativa épica cujo maneirismo²⁸ poético de João Ubaldo Ribeiro concedeu a Getúlio características de herói trágico que “passou a aceitar seu destino de derrota e encará-lo como necessário, [...] devido à grandeza de seu caráter, e não por causa de suas ações” (COSTA, 1988, p. 38). De maneira geral, o conflito trágico desta história acompanha a tendência dos poetas modernistas, que centravam o discurso no indivíduo que abandonado por Deus, conhece sua ruína, “atinge a auto-realização através da auto-alienação mais extrema” (Idem, p. 38), passando por uma profunda questão de identidade social²⁹.

²⁸ O maneirismo é um movimento artístico e literário, um “espírito desintegrador, correlato à convulsiva vida política, econômica, cultural e religiosa do século XVI” (COSTA, 1988, p. 28).

²⁹ Para Fátima Rocha (2006), a morte de Sargento Getúlio evidencia a impossibilidade do gesto libertário (enfrentar as ordens do coronel e seguir viagem) diante da existência autônoma. Na “iminência da morte” e na “consciência da própria individualidade” são findados os planos de liberdade (p. 3).

A essência da tragédia moderna é o processo pelo qual o homem adquire clareza sobre si mesmo, repousando o valor moral da auto-interrogação trágica na implacabilidade com que a ilusão é despedaçada e a natureza real do herói revelada, principalmente para ele próprio. A recompensa pelo grande momento da realização do destino trágico é autoconsciência e a auto-realização (COSTA, 1988, p. 39).

O projeto de modernização iluminista foi o responsável pela institucionalização do período histórico-social que conhecemos como modernidade. O primeiro a usar a expressão “modernidade” foi Jean-Jacques Rousseau, quando se comprometeu em provar ser a “desigualdade entre os homens apenas perceptível no estado de natureza, descrevendo o homem no estado da natureza e o homem institucionalizado ou que vive no ambiente social” (BERMAN, 1986, p. 16 e 17). O “homem social” seria aquele modificado pela “vida metropolitana e desfragmentação dos valores morais, sociais e políticos” introduzidos pelo domínio da educação; pela ligação social estabelecida por “leis da continência e da honra”; pelas paixões; pela “institucionalização da propriedade privada”, enfim pelas perturbações advindas com o desenvolvimento desenfreado (ROUSSEAU, 1994, p. 42 - 48). Conseqüentemente, a idéia de educação, de progresso, de estado e governo produziu barreiras entre os homens e a sociedade, fazendo surgir culturas dominantes e dominadas, homens oprimidos e opressores. Enfim, é o “espírito da sociedade que muda e altera todas as nossas inclinações naturais e compõe a vida em sociedade”. (Idem, p. 70 - 73).

Conseqüentemente, ser moderno passou a ser sinônimo de viver em ambientes que prometem autotransformação e transformação do contexto em que estamos inseridos e homens e mulheres passaram a se preocupar em criar novos valores para transformar a si próprio. A “recuperação da identidade de Getúlio” e seu aprendizado é essa autoconsciência e auto-realização defendida pelos poetas modernos como um elemento do trágico, como bem registrado nas imagens e falas finais de Getúlio que, amarrando o preso ao coqueiro, afirma saber o que é, quando antes não sabia. Deste modo, reforça-se a idéia da construção da

imagem do nordestino como um virtuoso e espelha-se na platéia à vontade ou desejo de buscar uma identidade que se aproxime desses valores morais presentes na expressividade das imagens fílmicas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por exigir do espectador exercícios e atividades intelectuais capazes de facultar um novo olhar sobre as coisas vividas ou despertar valores, pode-se afirmar que o cinema e a televisão são meios de comunicação sociais que atingem a “emotividade das pessoas através dos mecanismos de identificação e projeção” (COLODA, 1972, p. 13). Considerando a relação existente entre educação e comunicação, ambos também podem se constituir como “veículos, meio de ensino, diversão, transmissão de cultura”, etc. Neste contexto, o cinema destaca-se por quase sempre aparecer para o espectador como um “fascinante território de ilusão e magia”, apresentando-se como “um poderoso instrumento de cultura e formação”, uma vez que “transmite idéias” e aproxima os indivíduos de “territórios” diferenciados, “divulgando costumes”, levando a conhecer terras e pessoas dos “diversos meios sociais” (Idem, p. 14).

Paradoxalmente, o cinema brasileiro, a despeito de ter ultrapassado um século de existência, ainda não conquistou, efetivamente, uma “dimensão pública”, uma “presença social institucionalizada”, capaz de valorizá-lo como uma importante atividade cultural (CAMPOS, 2004, p. 3). Assim, perde-se o capital simbólico acumulado (Pierre Bourdieu) por este veículo de comunicação e o conhecimento teórico produzido com base neste capital, bem como o potencial de estudos interdisciplinares que o cinema oferece. Em cada filme, sejam obras simples, confusas, pretensiosas ou autênticas, há uma “mensagem positiva ou negativa”, com suas “implicações sociais, suas aplicações históricas e seus paralelos” que produzem, através da inverossimilhança, uma conversa com o espectador, um “diálogo instrutivo”, capaz de desvirtuar ou “configurar valores morais, sociais e artísticos” (CAMPOS, 2004, p. 4; 5).

No entanto, segundo Rosália Duarte (1995), o “reconhecimento da importância social do cinema não se reflete ainda significativamente” nas pesquisas desenvolvidas na área de educação (p.208). Além de poder ser “lido” e analisado como um texto, o filme pode retratar “um eixo temático, uma questão ou um problema como referência para a interpretação de significações que emergem de diferentes estruturas narrativas” (Idem, p. 210) ou ainda servir como fonte de conhecimento e de formação ou recurso pedagógico. Esta autora ainda defende que esse tipo de narrativa tem contribuído para “construir concepções de gênero, sexualidade, classes sociais etc em diferentes sociedades do planeta, atuando como uma ‘pedagogia cultural’ que ultrapassa fronteiras simbólicas e geográficas [...]” (DUARTE, 1995, p. 213).

Portanto, compreender o processo das influências que o cinema pode exercer sobre o público se constitui também como um exercício de consciência social e ética, que perpassa pelo entendimento de como uma força comunicativa e expressiva (um filme) caracteriza-se como linguagem e dimensão educacional. Contudo, também é preciso recorrer a um exercício minucioso de análise sobre o processo de mediação estética, desfazendo equívocos, esclarecendo termos e facilitando o entendimento sobre alguns mecanismos.

Considerando que a aprendizagem é um “processo mental influenciado por fatores ambientais, sociais, culturais, éticos e políticos, que leva o indivíduo a mudanças” (COSTA, 2001, p. 21) e que o cinema atua como um forte “agente educador”, principalmente no que tange à “difusão de representações simbólicas”, cabe ao educador investigar como filmes nacionais operam como “produtos culturais”, ou “bens simbólicos”, que categorizam determinadas identidades sociais (RAMOS, 1983, p. 12-13). Dessa forma, a educação estará validando o papel de um importante ator no processo pedagógico, bem como estará

articulando diversos modelos de aprendizagem, porque no cinema “os significados provêm tanto dos elementos pré-fílmicos (o que é colocado diante da câmara)”, como as personagens, quanto dos “elementos fílmicos, dos recursos formais”, como o planejamento e os movimentos de câmara (FERRÉS, 1998, p.130).

De tal modo, o cinema se oferece como uma “escola de costumes” (fato comprovado pelo comportamento da juventude, que consome modas, atitudes e preferências produzidas através de temas difundidos pelos filmes) e um instrumento valioso de educação pelas “múltiplas possibilidades” que a variedade de seus gêneros e seus “extraordinários recursos técnicos e artísticos oferecem” (RAMOS, 1983, p. 7-8). Defende-se também que o cinema poderia ser categorizado como patrimônio, porque “compreende tanto o documento, quanto o monumento[...]. Na verdade, o cinema estaria situado em um ‘entre-lugar’, na fronteira entre memória e histórias, documento e monumento” (ALTMANN, 2005, p. 5).

Então, como penetrar em um campo vasto e plural como este, valendo-se de conhecimentos originados e desenvolvidos na tentativa de aprender como as diferenças sociais e a diversidade atuam na área da educação? Primeiro foi preciso entender que “o discurso cinematográfico não reproduz a realidade, mas a reconstrói a partir de uma linguagem própria produzida em um dado contexto histórico” (Idem, p. 7). Em seguida, conduziu-se esta análise entendendo que o narrador cinematográfico compõe suas imagens com intenções e proposições que quase sempre espelham possibilidades históricas e políticas. Fatalmente, os filmes refletem em seus processos de produção, com maior ou menor interferência, os artifícios sociais. E por último, não se perdeu a perspectiva de que os fenômenos de representação social são mais complexos do que os objetos de estudo que construímos, sendo

relevante, avaliar questões como identidade, identificação e estereotipia, quando se pretende estudar as imagens nacionais.

Reconhecendo os limites inerentes à atividade científica, como a reduzida disponibilidade de tempo e de recursos, foi possível confirmar a aposta inicial de que o cinema e suas tantas ambigüidades seguem uma tendência cultural, iniciada na literatura e no jornalismo de retratar o Nordeste a partir de um prisma homogeneizante que concede ao nordestino o *status* de sertanejo e de virtuoso. E,

O sertão, termo que hoje aciona um conjunto específico de práticas culturais, signos espaciais e valores, é resultado das contingências do processo de modernização nacional, no interior do qual se delineou um vasto mercado de bens culturais e, simultaneamente, um eixo narrativo literário-cinematográfico responsável pelo sentido contemporâneo do termo sertão (MAIA, 2005, p. 2).

Apreciando essa representação cinematográfica nordestina, foi possível constatar também que

a área educacional aparece como um campo privilegiado para se observar como as representações sociais se constroem, evoluem e se transformam no interior de grupos sociais e para elucidar o papel dessas construções nas relações desses grupos com o objeto de sua representação (GILLY, 2001, p. 322).

Um Sargento Pagador de Promessas

Com a análise dos filmes *O Pagador de Promessas* e *Sargento Getúlio*, buscou-se entender como a comunicação trabalha com os signos, que tendem a tomar o lugar das coisas que representam e a formar assim uma entidade abstrata, capaz de valer por si mesma e, na

maioria das vezes, carregar o caráter político e ideológico daqueles que decidem, ou melhor, dominam a ciência e a educação do nosso país. Sobre esta questão, Kracauer (1973), quando discute os tipos nacionais em Hollywood e o aparecimento de personagens ingleses e russas nos filmes de ficção norte-americanos desde 1933, afirma que as “imagens cinematográficas” ajudam a construir a representação que “traçamos de um indivíduo ou de um povo”, concluindo que toda imagem “resulta de um fator subjetivo e de um fator objetivo, e que a relação entre estes varia de acordo com o meio de comunicação” (p. 303).

Por exemplo, apesar de se constituir como “entretenimento de massa” e primar, aparentemente, pela presença de fatores subjetivos, como inverossimilhança, criatividade e imaginação, o cinema aproveita para articular diversas formas e concepções de determinados conceitos políticos, econômicos e sociais. Através dos filmes e seu invisível poder como veículo de comunicação se estabelece uma “dose de informação” que termina tornando-se “um produto mais ou menos secundário” da indústria cinematográfica (KRACAUER, 1973, p. 320).

Do mesmo modo, Kracauer (1973) alerta que “tanto nos casos de indivíduos quanto nos de povos, o conhecimento recíproco pode passar da ignorância total para a perfeita compreensão” (p. 302). Por conseguinte, pode-se afirmar que o cinema brasileiro se configura como uma determinante cultural, uma representação simbólica que, paulatinamente, através de probabilidades de sons e imagens, transforma uma personagem em uma “caricatura” da nordestinidade, corroborando para o processo de aceitação na cultura nacional de signos do sertanejo nordestino, como a virtude.

Dito de outro modo, o cinema, influenciado pelo discurso literário sobre a identidade social nordestina, impõe uma visão de mundo sobre o homem nordestino, reduzindo este apenas ao

sertanejo nordestino. Apesar da imagem do sertanejo euclidiano ser positiva, a identificação com signos de nordestinidade pode estar mascarando uma estrutura social de exploração e miséria, fincada na ausência de políticas públicas voltadas para a solução de problemas, como a seca ou o desemprego.

Os signos de nordestinidade, por sua vez, são referendados pela cultura nacional, porque, no Brasil, o ato de educar se reduziu ao aprendizado da sala de aula e a cultura homogeneizante voltada apenas para a acumulação de riqueza, permitindo que, de forma equivocada, outros processos sociais atuem na formação cognitiva das pessoas, construindo estereótipos. Logo, acredita-se que a “tragédia” de Zé do Burro e a “odisséia” de Sargento Getúlio, bem como a presença nas telas de outras figuras nordestinas, caracterizadas como virtuosas, configuram-se como uma dessas construções equivocadas da identidade regional que marcam a história do cinema nacional e trazem para a realidade a categorização de um povo.

A virtude pode ser apreendida pelo ensino, através de livros e textos, contudo seu aprendizado tacitamente pelo exemplo tem nos filmes um excelente educador, porque estes abordam todos os nossos níveis intelectuais (cognitivo, emocional, sensorial)³⁰. Pensar a virtude como signo primordial de nordestinidade implicaria na análise de diversos filmes que abordam a temática do sertão como berço da cultura nordestina e brasileira. Optou-se, no entanto, trabalhar com os filmes *O Pagador de Promessas* e *Sargento Getúlio* por suas semelhanças e vicissitudes que se adequam a discussão proposta nesta dissertação. Ambas películas delineiam em suas personagens principais, respectivamente, Zé do Burro e Sargento Getúlio, variações ou tipos de virtudes que em contraste a artificialidade dos valores modernos apresentam determinada superioridade, ressaltada principalmente pela simplicidade. Esta estereotipia, apesar de seu

³⁰ Observações feitas pela Profa. Dra. Teresinha Frões em entrevista realizada no dia 27 de julho de 2005.

caráter positivo, merece ser alvo de investigação, porque a homogeneização favorece o controle político-social dos indivíduos e robustece o discurso da produção de uma matriz identitária, perpetuada por meio da construção da representação de uma identidade cultural.

Segundo Mendes (1993), “o tema da superioridade do homem do campo sobre o da cidade (homens mais puros, mais sadios e fortes, a vida serena e menos idílica) projetava uma imagem superidealizada de uma realidade que o romance nordestino” (p. 21) da década de 1930 importou da discussão de Euclides da Cunha sobre o mestiço sertanejo, como já exposto na Introdução deste estudo. Esta influência também exportada para o teatro foi copiada pelo cinema brasileiro que supervalorizou a relação urbana *versus* rural³¹, em cenas como a chegada de Zé do Burro na igreja de Santa Bárbara em Salvador e o “choque” cultural iniciado entre os diversos atores sociais tipicamente urbanos que passam pela escadaria da igreja e a simplicidade e ingenuidade rural de Zé do Burro e sua esposa Rosa.

Assim, nas imagens fílmicas do *Pagador de Promessas* e de *Sargento Getúlio* ficará sempre evidente a existência de um choque, uma luta entre valores tradicionais, enraizados no campo, no rural, e projeções advindas com a modernização que demora de ser amadurecida no Brasil, principalmente no Nordeste. Frente à perspectiva de renunciar ou reformular uma promessa ou determinada conduta, as personagens principais de ambas as narrativas fílmicas demonstram uma inflexibilidade comportamental que servirá de mote para o desencadeamento das tramas.

Apesar de serem narrativas diferenciadas, ambos os filmes apresentam traços da tragédia grega clássica:

³¹ Sobre essa questão sugere-se a leitura do estudo feito por Jean-Claude Bernardet, na década de 1980, sobre a relação existente entre o campo e a cidade

- a) o protagonista é revelado como um herói, e o desenvolvimento dos acontecimentos promove um fim trágico destes que se perpetuam ao apagar das luzes pela sua morte física, o que reforça o estereótipo nordestino construído ao longo dos anos;
- b) o destino, contra quem Zé do Burro e Sargento Getúlio lutam, não é mais dado pelos deuses como uma punição. No *Pagador de Promessas*, ele é deliberado pelas desigualdades sociais existentes entre mundo rural e urbano, tradição e inovação. Já em *Sargento Getúlio*, o destino é representado pelas mudanças políticas e comportamentais de uma sociedade que frente ao poderio econômico instituído pela modernização força o protagonista a rever seu projeto de vida;
- c) na tragédia de Zé do Burro e Getúlio fica evidente a força da palavra³². Os protagonistas perderam suas vidas, mas continuarão, mesmo depois de sua morte, honrando o compromisso assumido diante da Santa e do coronel, permanecendo irreduzíveis na seqüência de conflitos irreconciliáveis dos limites impostos ao homem que o levam a transgredir o que é justo e reto.

Ressalta-se ainda como um elementos forte da tragédia grega clássica, a unidade de tempo e espaço. A maior parte da história se passa na escadaria da igreja de Santa Bárbara no Pelourinho e os acontecimentos se sucedem em apenas 24 horas, no filme *O Pagador de Promessas*.

Nos filmes *O Pagador de Promessas* e *Sargento Getúlio* também foram encontrados outros elementos trágicos como o princípio da intervenção divina (mesmo contestado como uma característica a ser superada com o advento da modernidade e os limites entre bem e mal,

³² Nos EUA, *O Pagador de Promessas* foi traduzido como *The Given Word – A Palavra Dada*.

justo e injusto, certo e errado). Aos poucos, os valores tradicionais e a religiosidade do povo nordestino vão sendo questionados e paulatinamente, virtudes como humildade, coragem, simplicidade e religiosidade, muito presentes nos filmes que falam sobre o homem nordestino, passam a ser expostas para o público.

Sobre a idéia de uma possível identidade regional perpetuada por uma “memória atualizada” pela obra de arte, como o cinema, Altmann (2005) destaca que a tecnologia “influi diretamente na relação do homem com sua realidade e com sua constituição de memória” (p. 2). Neste sentido, a arte cinematográfica deve ser compreendida como algo mais do que apenas um veículo de produção de imagens do real, apresentando-se como um instrumento de arte e comunicação que engloba identidade e fenômenos sócio-culturais. Seguindo tal pensamento, o espectador brasileiro pode aprender com *Zé do Burro* e *Sargento Getúlio* virtudes como a coragem e a religiosidade.

Universalmente admirada desde a Grécia antiga, a coragem ou a *Arete* heróica, de acordo com Comte-Sponville (1999), “culmina no sacrifício de si e é a condição de qualquer virtude” (p. 13 e 14). No imaginário cinematográfico, elementos como roteiro, direção, montagem e a fotografia (como aguçado em cenas de batalha) sempre valorizam este tipo específico de virtude, principalmente em filmes cuja personagem principal é a figura do nordestino. No *Pagador de Promessas* e em *Sargento Getúlio*, a coragem é valorizada pelas imagens e se apresenta como um valor tradicional da cultura sertaneja que perpassa as gerações de nordestinos e se constitui como uma característica inerente à personalidade e caráter de qualquer nordestino.

Símbolos cenográficos como a escadaria da igreja, os portões e as paredes que criam uma ambientação claustrofóbica, planos e angulações, no caso do *Pagador de Promessas* e enquadramentos em primeiro e segundo planos e closes, como ocorre em *Sargento Getúlio*, contribuem para uma manipulação ideológica construída em torno de imagens que conferem ao Nordeste uma incapacidade de se “render” a inovações e novos valores instituídos a partir desta, como a racionalidade em oposição à religiosidade nordestina. Sem embargo, pode-se afirmar que há uma construção da imagem do sertão como espaço para celebrações e rituais místicos, uma representação incentivada pela angulação e iluminação, mas principalmente pela trilha sonora.

Considerando que a coragem é o “contrário da covardia, decerto, mas também da preguiça ou da frouxidão” (COMTE-SPONVILLE, 1999, p. 14), no *Pagador de Promessas* e suas imagens fílmicas se procura realçar as ações de Zé do Burro, buscando sempre promover sua identidade como um virtuoso. Zé poderia ser caracterizado apenas como um homem do campo, teimoso, que absurdamente fez uma peregrinação em agradecimento pela cura de seu burro. Um indivíduo que se livrou de uma parte de suas terras porque não queria trabalho. Um covarde que não soube zelar nem pela sua honra de homem casado. No entanto, ele é apresentado ao público, em imagens como sua tentativa solitária de arrombar a porta da igreja com sua cruz pesada de madeira, como um corajoso proprietário rural que percorreu mais de sete léguas. Um homem que enfrentou intempéries climáticas e dor, para pagar uma promessa e por esta “palavra dada” será capaz de enfrentar ao poder instituído da Igreja Católica, a polícia, a imprensa e os demais atores sociais presentes na sociedade modernizada pelo capitalismo, não se deixando “contaminar” por outros valores sociais, nem pelas tentativas de desrespeito à sua honra.

A coragem de Sargento Getúlio, contudo, manifesta-se como uma virtude “a serviço de outrem ou de uma causa geral e generosa” (COMTE-SPONVILLE, 1999, p. 14), cuja insensibilidade ao medo se apresenta em muitas imagens como uma tendência irracional, uma resistência fria que agride os valores humanistas advindos com os ideais iluministas, como a cena da decapitação do tenente da Força Militar. Porém, concebendo que é “nos casos mais perigosos e mais desesperados que se empregam mais ousadia e coragem” (COMTE-SPONVILLE, 1999, p. 16), no filme *Sargento Getúlio*, são intercaladas cenas de extrema valentia a monólogos, cuja voz *over* do protagonista revela um indivíduo sensível e confuso ao processo de aprendizado que se vê forçado a vivenciar, devido ao advento de grandes transformações políticas.

Por conseguinte, em ambos os filmes analisados, o espectador assiste ao herói, diante da morte, “esperar a glória ou a vitória póstuma de suas idéias. Mas essa esperança não é o objeto de sua coragem” (COMTE-SPONVILLE, 1999, p. 16), mas de sua humildade como virtuoso. A humildade e a fidelidade a valores que a modernidade instituiu, como o poder de compra e a submissão à ordem política, são as virtudes que tacitamente são aprendidas ao apagar das luzes, quando os espectadores se perguntam de que valeu a luta de Zé do Burro e Getúlio se estes morreram? Ou o que se aprende com a morte de Zé do Burro e Sargento Getúlio?

Estas personagens, apesar de socialmente serem caracterizadas como “ignorantes”, por não possuírem aparente grau de instrução adquirido pela educação formal, são passíveis de serem virtuosos, porque no caminho que percorrem em suas narrativas (Getúlio de Paulo Afonso na Bahia à Aracaju, Sergipe, enfatizando a mudança espacial e Zé do Burro, apesar de andar sete léguas, no descer e subir das escadarias tem seu caminho ampliado pela ação do tempo), elas

passam por um processo de aprendizagem informal que transpõe a tela e fixa nas platéias o sentimento de aceitação da modernização como algo impossível de ser contestado.

A música no *Pagador*, marcada pelo toque do berimbau, estabelece, do início ao fim do filme, o ritmo das ações dos personagens, ganhando intensidade no clímax das ações, como nas imagens da luta entre policiais e capoeiristas nas escadarias da igreja e marcando a trajetória de dor na abertura da película no momento em que Zé carrega a cruz do campo para a cidade. Já no *Sargento Getúlio*, a música não se oferece apenas como um recurso de sonoridade, mas como um componente da narrativa, responsável pela caracterização de personagens como o próprio Getúlio e sua amada Luzinete, anunciando informações imprescindíveis ao esclarecimento do desencadeamento dos atos da história, como um prólogo na tragédia grega clássica.

O mesmo clima de misticismo que em *O Pagador de Promessas* se manifesta através do sincretismo religioso de Zé do Burro é visto e sentido, em *Sargento Getúlio*, por cenas como a travessia de Getúlio pelo sertão com o prisioneiro às suas costas. Apesar da especificidade dos discursos, nos dois filmes em estudo, os enunciadores das ações (em *Sargento Getúlio*, a música e voz *over*, enquanto no *Pagador*, os próprios personagens) dão a tônica a uma narrativa cujas imagens cinematográficas ajudam a construir a figura de um “Sargento pagador de promessas” ou a consolidar a representação de um nordestino violento, tenaz e religioso fruto de uma região inóspita, marcada pela fome.

O sintoma mais visível desta representação é a força e a honra da palavra dada ou o que Lebrun (1987) denominou de “monotonia de uma idéia fixa. Trata-se antes da tonalidade específica de suas condutas, da tensão que unifica seus atos – sem importar que situação

estejam enfrentando” (p. 23). Assim, para os dois heróis estudados aqueles que não acreditam em suas convicções ou que possuem posicionamentos, mas não os defendem até a morte, são fracos e nunca terão a glória de ver a sua *Arete*, sua virtude perpetuada. Vale, portanto, enfrentar a tudo e a todos, inclusive o destino, para conseguir cumprir uma promessa, missão ou aprendizado. Nasce um novo tipo de herói: “aquele que quer ser ele mesmo ou aquele que tem vontade de ser aquilo que na verdade não é”, como reforçado pela fala de Getúlio quando afirma: - “Eu lhe falei que aquele homem que vosmicê mandou [...], aquele homem nem não fui eu. [...] Era um outro. [...] Eu vou ao mundo, porque eu sou é do mundo.” - Um herói que “não realiza façanhas, mas quer realizá-las e não consegue” (FEIJÓ, 1984, p. 70), porque o destino predomina sobre tudo ou por conta de uma estrutura social desigual.

O destino e a estrutura social desigual, apesar de não serem objetos desta dissertação, são elementos que aparecem correlacionados nas representações nordestinas presentes no cinema brasileiro. Normalmente, explora-se a idéia de que a estrutura social desigual seja um elemento intransponível, incapaz de ser solucionado, uma vez que se constitui como obra da sorte. Destino esse que, por sua vez, agiria como uma determinante social, uma força que coordena as vidas das pessoas, administra a mobilidade social e serve de mote para o controle das tensões sociais. A ligação entre estes dois conceitos se apresenta como um “mote” interessante para futuras investigações.

Para finalizar, considerando “que as realizações da ciência são simples aproximações da realidade, mas também para tornar as nossas próprias aproximações mais criteriosas e merecedoras de crédito” (SÁ, 1998, p. 22), vale ressaltar que este estudo não pretendeu, de maneira alguma, fazer uma análise completa das várias imagens cinematográficas nordestinas. É uma pesquisa, uma perspectiva, um olhar, o exame de uma pequena parte das

representações sociais nordestinas presentes no cinema brasileiro e resume apenas uma tentativa de diagnosticar que tipo de identidade social nordestina é construído pela caracterização da virtude como um signo de nordestinidade, através de protagonistas como Zé do Burro e Sargento Getúlio.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. de. Cabra da peste! In: *Nossa História*. Rio de Janeiro, Ano 2, nº 17, março 2005.

_____. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 2 ed. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2001.

ALTMANN, Eliska. *Imagens do monumental: memória e identidade construídas pelo cinema nacional*. Capturado em <<https://webmail.uneb.br/horde/imp/view.php?thismailbox=INBOX&index=3218&id=...>>. Acesso em 26 de out de 2005.

AMÂNCIO, Tunico. *O Brasil dos gringos: imagens do cinema*. Niterói: Intertexto, 2000.

ANDRADE, M. C. de. A terra e o homem no Nordeste, hoje. *Superintendência de Estudos Econômicos e Sociais da Bahia: Desigualdades Regionais*. Salvador, SEI, 2004.

_____. *A terra e o homem no Nordeste: contribuição ao estudo agrário do Nordeste*. 5 ed. São Paulo: Atlas, 1986.

ANJOS, Antônio Raimundo dos. *Entrevista concedida em Salvador no dia 20 de abril de 2005*.

ANTUNES, Nara Maria de Maia. Caras no espelho: identidade nordestina através da literatura. In: BURITY, Joanildo A. (Org.). *Cultura e identidade: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

AZEVEDO, Fernando de. *A cultura brasileira: introdução ao estudo da cultura no Brasil*. São Paulo: Melhoramentos, 1977.

BASTIDE, Roger. *Estudos afro-brasileiros*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1983.

BENTES, Ivana. Sertões e subúrbios no cinema brasileiro. *CINEMAIS – Revista de Cinema e Outras Questões Audiovisuais*. Rio de Janeiro, N. 15, Jan./Fev., 1999.

BERMAN, Marshall. Modernidade, ontem, hoje e amanhã. In: MOISÉS, C. F. e IORIATTI, A. M. L. (Trad.). *Tudo o que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BERNARDET, Jean-Claude. Cinema e Religião. In: XAVIER, Ismail (Org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996, p. 187 a 193.

_____. A cidade, o campo: as notas iniciais sobre a relação entre a cidade e o campo no cinema brasileiro. In: VVAA. *Cinema Brasileiro: Oito Estudos*. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1980.

_____. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro*. 3º ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. *Trajetória crítica*. São Paulo: Editora Polis, 1978

BERND, Zilá. Literatura comprometida de João Ubaldo Ribeiro. In: *REVISTA LITERATURA E CULTURA*. Capturada em: <http://www.letas.ufrj.br/litcult/revista_litcult/volume/ler.php?id=14> Acesso em 18 de fev de 2006.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 1998. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves.

BILHARINHO, Guido. *Cem anos de cinema brasileiro*. Uberaba, MG: Instituto Triangulino de Cultura, 1997.

BOURDIEU Pierre. *Poder Simbólico*. TOMAZ, Fernando (Trad.). 3 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BRUGGER, Walter. *Diccionario de Filosofia*. Barcelona: Herder, 1953.

CAMPOS, Theresa C. de Góes. *Valores educacionais do cinema*. Brasília-DF. Disponível em <<http://www.abn.com.br/cineartigo2valo.htm>> Acesso em: 26 jan 2004.

CARNEIRO, Edison. Candomblés da Bahia. In: *Antologia do Negro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1982.

CHAUÍ, Marilena. Público, privado e despotismo. In: NOVAES, A. *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras e Secretaria Municipal de Cultura, 1992, p. 345 a 390.

COLODA, S. C. e VIA, I. N. *Cinema e TV no Ensino*. Porto Alegre: Sulina, 1972.

COSTA, Lígia Militz da. *A tragédia: estrutura e história*. São Paulo: Ática, 1988.

COSTA, Marco Antonio F. da. *Metodologia da pesquisa: conceitos e técnicas*. Rio de Janeiro: Interciência, 2001.

COMTE-SPONVILLE, André. *Pequeno Tratado das Grandes Virtudes*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. Brandão, Eduardo (Trad.). Versão digital capturada em <http://www.pfilosofia.pop.com.br/03_filosofia/03_03_pequeno_tratado_das_grandes_virtudes/pequeno_tratado_das_grandes_virtudes.htm> Acesso em 02 de maio de 2005.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões: campanha de Canudos*. 36 ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1995.

DIAS, Antônio. *Entrevista concedida dia 26 de maio de 2005*.

DOANE, Mary Ann. A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal e Embrafilmes, 1983.

DUARTE, Rosália. A pedagogia da imagem fílmica: filmes como objeto de pesquisa em educação. In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro: UERJ, NAI, 1995. v:il.

DUFAYS, J-L. Stéréotype et Lecture. Paris: Univ. de Paris, 1993. In AMÂNCIO, Tunico. *O Brasil dos gringos: imagens do cinema*. Niterói: Intertexto, 2000.

FEIJÓ, Martin Cezar. *O que é herói*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

FERRÉS, Joan. Pedagogia dos meios audiovisuais e pedagogia com os meios audiovisuais. In: SANCHO, J. M. (Org.). *Para uma tecnologia Educacional* Porto Alegre: Artmed, 1998.

FREIRE, P. *Extensão ou comunicação?* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

GALVÃO, W. N. *Saco de gatos: ensaios críticos*. São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976.

GILLY, Michel. As representações sociais no campo da educação. In: JODELET, Denise (Org.). *As representações sociais*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001. Trad. Lílian Ulup.

GHIROTTI, Joaquim C. *Oficina O Pagador de Promessas de Anselmo Duarte*. Disponível em <<http://www.mnemocine.com.br/oficina/jguirottpagador.htm>> Acesso em: 21 maio 2004.

GÓES, L. T. de. *O mito cristão no cinema: "o verbo se fez luz e se projetou entre nós"*. Salvador: EDUFBA, 2003.

GRANDE ENCICLOPÉDIA LAROUSSE CULTURAL. São Paulo: Nova Cultural, 1998.

GRÉCIA ANTIGA: ASPECTOS DA ESTÉTICA ARISTOTÉLICA NA TRAGÉDIA GREGA – III. Disponível em <<http://www.warj.med.br/txt/tragedias3.asp>> Acesso em: 21 maio 2004.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins. O sertão e a identidade nacional em Capistrano Abreu. In: BURITY, Joanildo A. (org.) *Cultura e identidade: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: DP & A, 2002.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz T. da. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. SILVA, Tomaz Tadeu da e LOURO, Guaracira L. (Trad.). 2 ed. Rio de Janeiro: DP & A, 1998.

JAEGER, W. W. *Paidéia: a formação do homem grego*. Trad. A. M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KOTHER, Flávio R. *O Herói*. 2 ed. São Paulo: Editora Ática, 1987.

KRACAUER, Siegfried. Os tipos nacionais tal como Hollywood os apresenta. In: ROSENBERG, B. e WHITE, MD. M. *Cultura de Massa: as artes populares nos Estados Unidos*. São Paulo: Cultrix, 1973.

LAJOLO, Marisa. Jeca Tatu em três tempos. In: SCHWARZ, Roberto (org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

LARAIA, Roque de B. *Cultura: um conceito antropológico* 15 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

LASSWELL, Harold D. A estrutura e a função da comunicação na sociedade. In: COHN, Gabriel (Org.). *Comunicação e indústria cultural*. 5 ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 1987.

LEAL, Vítor Nunes. *Coronelismo, enxada e voto: o município e o regime representativo no Brasil*. 2 ed. São Paulo: Alfa-Omega, 1975.

LEBRUN, Gerard. O conceito de paixão. In: CARDOSO, Sérgio [et al]. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

LIMA, Nísia T. *Um sertão chamado Brasil: intelectuais e representação geográfica da identidade nacional*. Rio de Janeiro: Revan: IUPERJ, UCAM, 1999.

LOBO, Júlio César. A feroz pernambucana e o baianinho malandro (Representações de migrantes nordestinos na chanchada, 1952-1961). In: *SBS – XII Congresso Brasileiro de Sociologia*. Belo Horizonte, 2005. Capturado em <<http://www.sbsociologia.com.br/congresso/gt00.asp?idcongresso=SBSGT21-2>>. Acesso em 20 de jul. de 2005.

_____.É tudo a mesma coisa? (Análise de representações de migrantes nordestinos em filmes de ficção ambientados nas metrópoles). In: CATANI, A. M... [et al] (Org.). *Estudos Socine de Cinema: ano V*. São Paulo: Editora Panorama, 2003.

MAIA, Elder Patrick. Espaço, narrativa e modernidade: a compreensão do sertão. In: GT de Sociologia da cultura. *SBS-XII Congresso Brasileiro de Sociologia*, 2005

MAMEDE, M. Amélia B. *A construção do Nordeste pela mídia*. Fortaleza, SECTI, 1992.

MACEDO, Roberto S. *A Etnopesquisa crítica e multirreferencial nas ciências humanas e na educação*. Salvador: EDUFBA, 2000.

MACHADO, Cristina G. *NIETZSCHE: Apolíneo e Dionisíaco*. Capturado em <http://www.suigeneris.pro.br/filo_socied10.htm>. Acessado em 12 de outubro de 2005.

MADELEINE, F. N. *A virtude*. Capturado em <http://gesp.org.br/mensagens/a_virtude.htm> Acessado em 02 de maio de 2005.

MELO, José Marques de. *Teoria da comunicação: paradigmas latino-americanos*. Petrópolis,RJ: Vozes, 1998.

MENDES, Miriam Garcia. *O negro e o teatro Brasileiro (entre 1889 e 1982)*. São Paulo: Hucitec; Rio de Janeiro:Instituto Brasileiro de Arte e Cultura; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 1993.

MERTEN, L. Carlos. *Anselmo Duarte: O homem da Palma de Ouro*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

MIYAZAKI, T. Y. *Um tema em três tempos: João Ubaldo Ribeiro, João Guimarães Rosa e José Lins do Rêgo*. São Paulo: UNESP, 1996.

MOSCOVICI, Serge. Das representações coletivas às representações sociais: elementos para uma história. In: JODELET, Denise (Org.). *As representações sociais*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001. Trad. Lílian Ulup.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: poesia*. 11 ed. São Paulo: Cultix, 1989.

NASCIMENTO, Hélio. *Cinema brasileiro*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.

OLIVEIRA, Lúcia L. *Americanos (Representação da identidade nacional no Brasil e nos EUA)*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

PENNA, Maura. *O que faz ser nordestino: identidades sociais, interesses e o “escândalo” Erundina*. São Paulo: Cortez, 1992.

PICÃO, D. David. Aos 40 anos do Concílio II (5ª parte). In: *Jornal Presença Diocesana*, Coluna Atualidade. Santos, 20 de maio de 2003.

PICCOLO, Alexandre P. *A Tragédia Grega e a Identidade da Polis*. Disponível em <<http://www.unicamp.br/iel/alunos/publicacoes/textos/t00003.htm>> Acesso em: 21 maio 2004.

RAMOS, José Mário O. *Cinema, Estado e Lutas Culturais: anos 50, 60, 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

RIBEIRO, J. U. *Sargento Getúlio*. São Paulo: Nova Fronteira, 1982.

RIBEIRO, Renato Janine . A glória. In: CARDOSO, Sérgio [et al]. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ROCHA, Fátima Cristina Dias. *Vozes e Subjetividade em contraponto: Paulo Honório e Sargento Getúlio*. Capturado em <<http://www.filologia.org.br/viicnlf/anais/caderno09-33.html>> Acesso em 10 de dez de 2005.

_____. *De Euclides da Cunha a Clarice Lispector: imagens do sertanejo na ficção brasileira*. Capturado em <<http://www.filologia.org.br/vicnlf/anais/caderno04-05html>> Acesso em 18 de fev. de 2006.

ROUSSEAU, J. J. *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. São Paulo: Nova Cultura, 1994.

SÁ, Celso Pereira de. *A construção do objeto de pesquisa em Representações Sociais*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

SNELL, B. A. *Cultura grega e as origens do pensamento europeu*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

SILVA, Célia S.. *Tragédia grega à brasileira*. Disponível em <<http://www.ufop.br/ichs/conifes/anais/LCA/lca2503.htm>> Acesso em: 19 maio 2004.

SILVA NETO, Antônio Leão da. *Dicionário de Filmes Brasileiros*. São Paulo: Ed. do Autor, 2002.

STAM, R. e SHOHAT, Ella. Estereótipo, realismo e representação racial. *Imagens*. Campinas, 5, SP: 1996.

TOLENTINO, Célia. *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: UNESP, 2001.

XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.