

# Entre feitiços, porretes e êxtases: cinema e perseguições religiosas no Rio de Janeiro da Primeira República

Between spells, sticks and  
ecstasies: cinema and religious  
persecution in Rio de Janeiro  
during the First Republic

Pedro Vinicius Asterito Lopera<sup>1</sup>

**Resumo:** O artigo tem como objetivo articular a presença do filme *Quo Vadis?* (Cines, Itália) no circuito exibidor carioca ao momento sociopolítico da Primeira República, no qual a perseguição às religiões de matriz africana era bastante presente na cena pública. Nossa hipótese principal é a de que o consumo da obra atuou no embranquecimento dos sujeitos-alvos da perseguição religiosa e em um conseqüente apagamento tanto dessa perseguição quanto daqueles que eram alvos da polícia e de outros agentes. As fontes selecionadas são os anúncios veiculados pelos exibidores nos jornais, algumas crônicas encontradas sobre a presença do filme nas salas de cinemas e a própria obra cinematográfica. Escolhemos o paradigma indiciário, de Carlo Ginzburg, para analisar as fontes escritas.

**Palavras-chave:** cinema; Primeira República; religiões afro-brasileiras; Rio de Janeiro; *Quo Vadis?*.

**Abstract:** The article aims to articulate the presence of the film *Quo Vadis?* (Cines, Italy) on the Rio exhibition circuit to the socio-political moment of the First Republic, in which the persecution of Afro-Brazilian religions was very present on the public scene. Our main hypothesis is that the consumption of the film acted to whiten the subjects who were targets of religious persecution and, as a consequence, erased this persecution and those targeted by the police and other subjects. The selected sources are advertisements published in newspapers, some chronicles found about the film's presence in cinemas and the film itself. We chose Ginzburg's evidentiary paradigm to analyze the written sources.

**Keywords:** cinema; First Republic; Afro-Brazilian religions; Rio de Janeiro; *Quo Vadis?*.

## INTRODUÇÃO

Mais de um século após a exibição em escala global da primeira versão de *Quo Vadis?* para o cinema, a imagem de Jesus Cristo como uma aparição vista por Pedro na Via Appia e sua ordem de que este retornasse a Roma para salvar os cristãos da fúria de Nero tem permeado o imaginário dos cristãos, sendo o fatalismo dessa perseguição uma figura retórica largamente acessada por esses fiéis.

No caso brasileiro, esse sentimento alimentado pelos cristãos caminhava estranhamente junto a uma perseguição efetiva às religiões de matriz africana, que ocorria desde o período colonial e que ganhou uma aparência moderna, tecnicista, higienizada e permeada de contradições com o advento do regime republicano.

Ao seguir a linha de pesquisa e de argumentação já explorada por nós em outros momentos (Lapera, 2023, 2024), a questão a ser abordada neste artigo é a relação entre a narrativa de *Quo Vadis?*, sua presença nas salas de cinema e a formação de um senso comum nos espectadores quanto à perseguição às religiões de matriz africana durante a Primeira República, tendo como horizonte o debate sobre cidadania e exercício da liberdade religiosa no pós-abolição.

Assumindo como ponto de partida de nossa análise que o público esperado dos cinematógrafos era, em linhas gerais, a elite e os setores médios urbanos<sup>2</sup>, desenvolvemos duas hipóteses principais. A primeira é a de que o consumo dessa obra atuou no embranquecimento dos sujeitos-alvos da perseguição religiosa e em um consequente apagamento (Ricoeur, 2007) tanto dessa perseguição quanto daqueles que eram alvos da polícia, do Poder Judiciário, da administração pública, de jornalistas e até mesmo de um número considerável de intelectuais.

A segunda hipótese é a de que esse consumo também permitiu uma captura do afeto da posição de vítima nessa perseguição potencializada pelas convenções narrativas do melodrama. Nesse ponto, consideramos *captura do afeto* a emulação dos comportamentos, dos valores e do horizonte de expectativas do outro visando tomar para si os afetos dirigidos a ele, seja na cena pública, seja na relação entre indivíduos e grupos sociais. Desse modo, na relação entre os personagens e os desdobramentos da encenação da perseguição religiosa, era proporcionado aos espectadores um engajamento afetivo (Baltar, 2019) com as vítimas do filme – os cristãos – que não apenas obliterava a violência material e simbólica direcionada

aos praticantes e sacerdotes das religiões de matriz africana na Primeira República, como principalmente se apropriava de sua posição de vítima no momento dessa perseguição religiosa. Sublinhamos que essas hipóteses principais só fazem sentido se vistas em complementaridade.

Em consonância a elas, lançamos duas hipóteses complementares. A primeira é o fato de a exibição do referido filme ter operado como um reforço simbólico da expulsão e da marginalização dos adeptos das religiões de matrizes africanas das áreas nobres ocupadas pelas elites e pelos setores médios na então Capitão Federal (Sevcenko, 1983; Moura, 2022 [1983])<sup>3</sup>.

Finalmente, nossa segunda hipótese complementar é a *performance*<sup>4</sup> das personagens fílmicas poder ser apropriada nas complexas relações entre as vítimas da perseguição religiosa e a elite e os setores médios locais. Assim como no filme, que encena a caçada aos cristãos a partir de sua afirmação moderna, a perseguição aos rituais de matriz africana não foi unidirecional, maniqueísta nem incontornável, mas seletiva e atrelada às redes de proteção e de poder locais, tal como a historiografia sobre o tema já fartamente o demonstrou (Albino, 2021; Farias, 2004; Maggie, 1992; Moraes, 2017; Velasco, 2019).

Esse debate se conecta aos efeitos da ideologia do branqueamento durante a Primeira República nos diferentes domínios da cultura, com foco na expansão de uma cultura massiva propiciada pela diversificação no mercado de entretenimento. Ampliada pelas reformas urbanas que muitas capitais brasileiras passaram nas primeiras décadas do século XX, essa ideologia conseguiu ultrapassar os muros da academia e do Estado brasileiro, alcançando um público consideravelmente maior (Alberto, 2011; Schwarcz, 2005).

Em paralelo a esse debate, uma leitura racializada do repertório relacionado à Antiguidade clássica informava o enquadramento de obras literárias e de produtos veiculados pela cultura massiva do momento histórico, tal como avaliado por Broca (2005), Sevcenko (1983), Macário (2005) e também por nós (Lopera, 2023, 2024). Nesse sentido, a associação entre um enredo ligado à Roma Antiga e a atualidade da projeção cinematográfica não ocorre de modo imediato, mas em meio a referências mobilizadas em vários níveis pelo público de cinema.

No cenário apresentado, a perseguição às religiões de matriz africana e a seus adeptos não era um fenômeno lateral, mas assumia um papel central na afirmação da identidade política e social do então novo regime republicano e na relação deste com as classes populares (Moraes, 2017; Sevcenko, 1983; Velasco, 2019). Assim, na concepção de Revel (1998, p. 15-38), seria um processo de uma escala maior que se espria em diversos microfenômenos perpetrados em uma escala menor, e nesta situamos nosso ponto de observação.

Considerando o objetivo de avaliar o consumo cinematográfico e os espectadores desse ritual em relação a processos estruturantes caros à sociedade brasileira durante a Primeira República<sup>5</sup>, adotaremos como fontes o filme *Quo Vadis?*<sup>6</sup> e outras referentes à exibição do filme nos periódicos disponíveis na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, tais como anúncios do filme por cinemas, pequenas crônicas, poemas e charges veiculados na imprensa periódica<sup>7</sup>. Ressaltamos que a ausência de fontes qualitativas que conectem diretamente esses eventos abordados não configura um impedimento a nossa análise, visto que outros historiadores já percorreram caminhos muito parecidos ancorando-se na análise das obras e dos momentos de suas exibições (Darnton, 1990; Davis, 2000).

Precisamos sublinhar que o mesmo público que frequentava os cinemas lia jornais cujas páginas anunciavam os serviços de curandeiros e eventualmente veiculavam notícias sobre batidas policiais em terreiros localizados nos subúrbios e até mesmo em áreas próximas às regiões recém-reformadas da Capital. Além disso, uma parcela dele poderia recorrer habitual ou ocasionalmente aos serviços dos curandeiros, já que era algo tão comum a ponto de o Rio de Janeiro ser reconhecido como uma “cidade de feiticeiros” (Moraes, 2017, p. 24-65).

Escolhemos o paradigma indiciário, preconizado por Ginzburg (2007), para analisar as fontes escritas e acessar disposições estruturais a partir de vestígios presentes nas fontes históricas. Para a análise da fonte fílmica, utilizaremos as análises sobre melodrama de Baltar (2019), Brooks (1995) e Xavier (2003), uma vez que a questão e os argumentos que pretendemos defender estão interligados a uma imaginação melodramática (Brooks, 1995) acionada no consumo da obra a ser analisada. Finalmente, a respeito da perseguição a religiões de matriz africana nesse momento histórico, utilizaremos a historiografia e a discussão no campo da Antropologia sobre o tema e as fontes em torno dele.

## ENGAJAMENTOS E PROJEÇÕES NA EXIBIÇÃO DE *QUO VADIS?* NOS CINEMAS CARIOCAS

Sobre *Quo Vadis?* (Quo[...], [1913]/2017), trata-se de filme dirigido por Enrico Guazzoni adaptado do romance homônimo do escritor polonês Henryk Sienkiewicz, abordando o episódio do incêndio de Roma por conta da ordem do imperador Nero e a consequente perseguição aos cristãos que se abateu sob o Império romano, pelo fato de o imperador ter usado esse grupo publicamente como bode expiatório. Nesse enquadramento, a obra foca a trajetória do casal Lygia e Vinicius e seus aliados e inimigos para retratar a caçada aos cristãos.

No Rio de Janeiro, o filme foi lançado no final de março de 1913, tendo permanecido em cartaz por algumas semanas em cinemas das áreas centrais, em suas imediações, na Zona Sul e nos subúrbios<sup>8</sup>. Tal padrão foi semelhante ao verificado – dentro de alguns limites impostos no acesso a periódicos de cada cidade – em outras localidades em nosso levantamento na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, com extensão para o restante de 1913 e até mesmo do ano seguinte.

Os anúncios veiculados pelos jornais cariocas à época destacaram o fato de o filme ser uma adaptação cinematográfica de um romance<sup>9</sup>. A respeito disso, é interessante analisar uma coluna publicada pelo *Jornal do Commercio* no momento em que o filme estava em cartaz:

Há quinze dias, duas pessoas que se encontrassem não deixariam de exclamar:

- Que calor!

Agora dous conhecidos, sobretudo duas conhecidas, não se abordam sem que logo se ouça a pergunta:

- Você já foi ver o “Quo Vadis?”

Decididamente, é sina da obra de Sienkiewicz ter popularidade imensa. Quando appareceu o romance foi aquele *emballement* de que todos se lembram. O “Quo Vadis” era a leitura da Capital inteira. As livrarias, tendo cedo esgotado os seus *stocks*, começou então o supplicio de uma pergunta quasi fatal:

- Você tem um “Quo Vadis” que me empreste!

Afinal, lido por toda a gente o romance, cessou a mania, não, porém, sem deixar evidentes vestígios. Um deles foi a inundação de Lygias nos registros de baptismo. Outro symptoma do *quovadismo* era só se chamar aos elegantes Petronios. Felizmente, algum tempo depois, o binocular *smart* veio deixar em paz a memória do grande gozador romano.

Vem agora a grande fita da “Cines” chamar a multidão aos cinemas. Desperta a vasta erudição *quovadiana* que dormia no fundo da memória de toda a gente. O publico, que sabe tão bem a historia, quer conhecer pessoalmente a Ursus, Vinicius, Nero e *tutti quanti*.

Os cinemas, que cobram dobrado, afixam em cartazes a que horas começaram as sessões.

E ha quem conheça esse horario melhor que o de seu trem [...] (Tópicos [...], 1913, p. 1)<sup>10</sup>.

Algumas informações relevantes sobre o consumo da obra podem ser extraídas dessa pequena crônica. A primeira é a ampla disseminação do filme entre os espectadores, a ponto de as reclamações sobre o clima inóspito da cidade serem substituídas pelo interesse em torno dele. Em seguida, ressalta que o referente literário já tinha sido massivamente divulgado em momento anterior, o que o torna uma base de comparação com o filme e um mediador de sua recepção.

Além disso, o neologismo “quovadismo” sugere que o consumo da obra se transformou em uma mania difundida entre diferentes segmentos da sociedade carioca e a observação “Agora dous conhecidos, sobretudo duas conhecidas” sugere um marcador de gênero acionado nessa experiência, na medida em que destaca a presença das mulheres no ato de ir ao cinema, como já foi apontado por nós em outra ocasião (Lapera, 2020). Assim, a crônica alia filme e livro para descrever a construção de um gosto médio que perdurou no tempo e era informado pelo lugar de classe e também de gênero do público cinematográfico, em moldes semelhantes ao avaliado por Gay (2002).

Neste ponto, é importante retomar a ideia de Watt (2010) quanto à forma literária romance. Enquadrando-o na expansão capitalista moderna, o autor (Watt, 2010, p. 19-27) infere que ele é responsável por uma maior atenção ao indivíduo tanto na narrativa quanto em sua leitura. Podemos situar o consumo cinematográfico nesse mesmo horizonte do referente literário, considerando um



desdobramento dele em uma versão mais atualizada e no tipo de imaginação proposta por ele, atravessada pelas subjetividades e pelos afetos nos planos individual e das relações interpessoais.

Além desse referente, a historiografia do filme (Blom, 2000; Rich, 2019) destaca a ligação entre ele e a pintura do século XIX, relacionando-o aos modos modernos de se representar a Antiguidade clássica. Mais interessadas no apelo visual de alguns elementos desse repertório e menos focadas na acuidade histórica propriamente dita, essas representações teriam como objetivo atrair espectadores de diferentes lugares no mundo e com diferentes níveis de letramento (Rich, 2019, p. 165-169).

O filme também foi consumido pelo público enquadrado pela perspectiva do melodrama religioso<sup>11</sup>, aliando a isso uma dimensão monumental de sua representação (Cinematographos, 1913a, p. 4, 1913b, p. 5). Isso pode ser atestado por diversas fontes que, além de se referirem a seu conteúdo com uma linguagem abertamente relacionada às práticas religiosas e a Roma como o “berço do christianismo” (Cinematographos, 1913c, p. 4), chegam a classificá-lo como uma “fita religiosa” ou “film religioso” (O Paiz [...], 1913, p. 8)<sup>12</sup>.

Esse aspecto histórico e religioso da obra foi alvo de comentários por parte de alguns cronistas na imprensa carioca, que nivelavam as temporalidades dos eventos representados nela com aquela experimentada pelo espectador do início do século XX. Ao narrar sobre o público, o cronista de *O Paiz* sublinhou que se tratava de “um *film* que tão cedo não sairá dos annuncios, e que causa verdadeira surpresa e admiração, quando se observam multidões de milhares de pessoas, como acontece no circo romano, por ocasião da luta de gladiadores e supplicio dos christãos, devorados pelas feras” (Artes [...], 1913, p. 4)<sup>13</sup>. Foi acompanhado por um colega da revista *Fon-fon*, que fez comparação semelhante usando o exemplo de dois cinemas cariocas: “[...] cinema *Odeon*, onde a affluencia dos espectadores, assim como no *Avenida*, só se póde calcular pela compacta multidão que se vê no circo romano do *Quo Vadis*” (Pequenas [...], 1913, p. 43). Esse paralelismo entre os diferentes tempos históricos pode ser percebido como mais um elemento de leitura da obra por parte dos espectadores de cinema cariocas, sendo importante destacar que essa sobreposição vai ao encontro de nosso argumento de que essas representações veiculadas pelo filme foram ativamente mobilizadas em seu consumo e em diferentes níveis.



*Quo Vadis?* apresenta a perseguição aos cristãos logo nos seus primeiros minutos, com a prisão da protagonista Lygia. Soldados romanos entram na sala do palacete do pai da personagem, rodeado de escravos. Estes demonstram pavor pela presença dos soldados. Um dos membros da tropa se dirige ao pai de Lygia e entrega a ordem de prisão emitida pelo imperador romano. Lygia entra na sala assustada, abraçada a uma criança. Atira-se nos braços da mãe e ambas choram copiosamente. Tentam comover o pai, mas são lembradas de que devem cumprir a ordem do imperador. Ursus – guarda-costas de Lygia – traz uma manta e cobre Lygia e a acompanha até os soldados romanos. Lygia se despede dos pais muito emocionada e é conduzida pelos soldados à prisão.

Desse modo, o filme começa a construir um engajamento afetivo com a personagem feminina vítima da perseguição religiosa, incitando o público a “colocar-se em estado de ‘suspensão’, ou seja, [estar] sentimental e sensorialmente vinculado a ela” (Baltar, 2019, p. 97). A partir das convenções melodramáticas na narrativa, tais como seu choro na cena inicial, o abraço da mãe nela antes de os guardas romanos a levarem e o andar cabisbaixo de Lygia no momento da prisão, a narrativa condensa essa perseguição ao drama individual da protagonista.

Um poema de autoria de Samuel Valente publicado na capa do Jornal *A Província*, de Recife, por ocasião da exibição da obra na capital pernambucana, sintetiza a apresentação da personagem ao público:

Supplicio de Lygia  
(*Quo Vadis?*)

O amphitheatro imperial regorgita. Anciosa,  
A multidão aclama o imperador de Roma.  
E Nero, envaidecido, entre os libertos, gósa  
A delícia sem fim que o espirito lhe doma.

Ao vibrante clangôr das trombetas, assoma  
A' arena um touro bravo e, desnúda e formosa,  
Presa ao seu dorso, Lygia, inerte, solta a coma,  
Desperta o olhar febril da turba voluptuosa.

Gritos de exclamação rugem, de espaço a espaço,  
Mas, Ursus, enfrentando o búfalo selvagem,  
Doma-o e vence-o ao poder de seus músculos de aço...

E ergue o corpo de Lygia em seus braços,  
O indulto exórá e á sua indomita coragem  
Rebôa a impreciação delirante do povo! (Valente, 1913, p. 1).

Apesar de não possuímos informações biográficas sobre o autor, podemos inferir que ele pertencia aos estratos médios e/ou superiores pelo uso do vocabulário rebuscado, pela métrica e pela rima atenderem aos parâmetros da produção literária do período, pela publicação do poema no jornal, o que o situa nas redes de sociabilidade dessas classes e, finalmente, pelo próprio fazer poético como uma marca de distinção de classe nesse momento histórico.

O poema ressalta algumas características de identificação (Morin, 1989) da personagem muito próximas às representações das mulheres dos estratos médios: em primeiro lugar, retrata-a como uma musa (‘desnuda e formosa’) – uma figura poética muito acionada no período – para destacar em seguida a sua fragilidade e necessidade de proteção e dependência por parte de uma personagem masculina. Essa representação da mulher encontra-se em consonância com uma cultura de classe média emergente na Europa do século XIX (Gay, 2002) e com um projeto republicano de família nuclear, na qual a esposa dependeria do marido em sua proteção material e moral (Caulfield, 2000), sendo essa a base de uma identificação do público feminino com a personagem para a captura do afeto da posição de vítima simbolizada por ela.

Tal processo se coaduna com um aspecto da perseguição a que eram submetidas as religiões de matriz africana: a seletividade da perseguição policial e a preservação moral de sujeitos (sobretudo mulheres) das classes média e alta. Ao analisar as ações policiais veiculadas pela imprensa, Moraes (2017, p. 111) infere que “a polícia esperava a saída das pessoas, principalmente das madames pertencentes à alta sociedade e os cavalheiros de boa conduta, para depois darem o flagrante nos feiticistas. A polícia preservava a integridade dessas pessoas e não as expunha”. Acrescentamos que papel semelhante era desempenhado pela cobertura midiática do período, em apoio a essa proteção conferida pela atuação policial.

Nesse sentido, existe uma linha de continuidade entre o engajamento proposto pela narrativa fílmica das mulheres de classe média (e com elas pelos outros espectadores) propiciada pela personagem Lygia em *Quo Vadis?*, a proteção a elas destinada no projeto republicano e estas serem lidas como potenciais frequentadoras dos cultos de matriz africana e, portanto, como potenciais vítimas de charlatões na visão das autoridades. Ainda, é preciso sublinhar que essas “madames” e esses “cavalheiros de boa conduta” eram potencialmente parte do público de cinema e, assim, essas práticas estariam situadas em horizontes de leitura muito próximos, conformando sua experiência na esfera pública.

Outro elemento do poema se destaca em sua leitura sobre o filme: a construção de um olhar público sobre a vitimização da personagem feminina. Ao narrar que o corpo de Lygia ‘desperta o olhar febril da turba voluptuosa’, ele a situa no centro do espetáculo do sacrifício de cristãos. No momento seguinte, afirma que seu sacrifício cativou o público do circo romano, já que ‘rebôa a imprecação delirante do povo’ no pedido de clemência ao imperador. Sendo esse olhar público um aspecto crucial do melodrama, ele estaria situado próximo à visão de mundo das classes superiores (Xavier, 2003, p. 96-97).

Além de Lygia, outras personagens performam a perseguição religiosa encenada no filme: Vinicius<sup>14</sup>, Pedro<sup>15</sup> e Petrônio<sup>16</sup>. Na primeira sequência em que os cristãos são representados como um grupo alvo de perseguição, o conspirador Chilo conversa com o escravo-guardião de Lygia, Ursus, e o convence de que o nobre romano Glaucus traiu os cristãos. Em resposta, o escravo compartilha a informação do local onde os cristãos se reúnem. Na cena seguinte, Chilo conta o que ouviu de Ursus e pede ajuda ao gladiador Croto na repressão a esse grupo. Uma multidão de cristãos é mostrada rezando no Ostranium e Vinicius aparece no meio dela. Para finalizar essa sequência, o nobre Vinicius convence Chilo de que ele foi atacado por Croto na saída do local.

É possível traçar paralelos entre a presença de Vinicius entre os cristãos e o fato de muitos sujeitos de classe média e elite frequentarem cultos afro-brasileiros. Em um primeiro momento da narrativa de *Quo Vadis?*, Vinicius começa a frequentar os ritos cristãos pelo amor que passa a nutrir por Lygia. Alguns pontos de sua trajetória nos interessam aqui. O primeiro deles é a sequência em que liberta seus escravos em razão de seu amor por Lygia e sua próxima conversão ao cristianismo. Em um gesto solene, Vinicius ao centro, levanta a mão direita para o alto e anuncia sua decisão aos escravos, que estão ao seu redor no fundo da imagem. Após o anúncio, escravos comemoram se jogando a seus pés, beijando sua roupa, gritando e chorando.

O posicionamento de Vinicius no polo narrativo do bem por parte do melodrama ajuda a criar uma imagem simpática ao senhor de escravos que seria convertido ao cristianismo e, desse modo, constrói uma identificação (Morin, 1989) com o público masculino de classe média e de elite das salas de cinema. Além disso, a dimensão contemplativa inicial assumida pelo personagem lembra a presença desses segmentos sociais nos ritos afro-brasileiros, uma vez que a frequência a

eles era algo extremamente difundido pelo tecido social (Maggie, 1992; Moraes, 2017; Velasco, 2019).

Em outro momento de *Quo Vadis?*, Vinicius e Chilo chegam às catacumbas onde os cristãos se reúnem. Ali, Pedro discursa para a multidão de cristãos em pé, em cima de uma pedra. Várias pessoas rezam ao redor do ancião fazendo o gesto caro aos cristãos de unir as mãos com os dedos para o alto. Em seguida, Pedro acompanha Vinicius a uma caverna, onde acham Lygia, e Vinicius é batizado a pedido dele próprio. Vinicius se ajoelha, Pedro faz uma oração e benze a cabeça de Vinicius com água para finalizar o ritual fazendo o sinal da cruz.

A conversão de Vinicius ao cristianismo completa o ciclo da identificação (Morin, 1989) do espectador proposta pela narrativa fílmica. Além disso, o sacerdote Pedro ganha destaque como alvo da perseguição do Império romano, uma vez que encampa os ritos mágico-religiosos. Esse aspecto mágico percebido pelas autoridades romanas como perigo justificaria a perseguição aos cristãos e seria usado como uma evidência do envolvimento desse grupo com o incêndio de Roma no discurso de Nero. Tal fato pode ser visto como mais uma ponte entre a narrativa fílmica e o momento de sua exibição, visto que o elemento de magia nos ritos afros era o principal aspecto que era empregado como justificativa para a perseguição de seus sacerdotes e adeptos (Albino, 2021; Moraes, 2017). Nesse ponto, a dimensão racializada dessa perseguição começa a ser delineada.

Em sua avaliação sobre os processos judiciais contra os feiticeiros, Maggie (1992, p. 55-81) reconheceu que, apesar do alto número de pessoas brancas indiciadas, o número de condenações era bem mais alto em se tratando de pessoas negras, o que demonstra sobre qual grupo recaía a eficácia da perseguição. Em suas palavras: “os juízes do início do século já condenavam africanos e pretos porque acreditavam que eles faziam magia negra, eram feiticeiros e deviam ser considerados perigosos” (Maggie, 1992, p. 80).

Contestando alguns pontos da interpretação de Maggie quanto ao fator racial da perseguição religiosa nesse momento histórico, Velasco (2019, p. 68-107) cruzou os dados dos processos judiciais sobre repressão a curandeiros custodiados pelo Arquivo Nacional com outras fontes, sobretudo periódicos. A análise da autora também se valeu de fotografias veiculadas pelos jornais, nas quais sujeitos negros aparecem majoritariamente como os alvos das batidas

policiais. Além disso, ponderou a respeito do dado de ausência de cor em muitos inquéritos policiais e nos processos, nos quais “‘a cor da crença’ está bastante definida enquanto práticas negras” (Velasco, 2019, p. 84) e, desse modo, essa ausência deve ser interpretada como mais um dado da repressão a sujeitos negros na cena pública carioca – e, podemos adicionar, em outras capitais.

A essa discussão sobre o perfil dos sujeitos-alvos da perseguição religiosa durante o momento da Primeira República, Albino acrescentou que

Se de um lado surgiram os discursos que criminalizaram [os adeptos das artes de cura majoritariamente negros] através de uma visão fetichista e etnocêntrica, por outro, as práticas também foram condenadas por meio de um argumento que apontava para a ausência de uma cientificidade e sua invalidade diante a uma medicina científica (Albino, 2021, p. 130).

Em outro momento, o autor também apontou um número alto de denúncias à polícia em freguesias com alto percentual de população negra (Albino, 2021, p. 149), o que reforça essa linha argumentativa. Assim, trata-se de um processo de retroalimentação de um medo branco (Azevedo, 2004) que pairava desde o século XIX entre os dirigentes políticos brasileiros e intelectuais e que migrou nas décadas seguintes para as camadas médias da população via imprensa e mercado de entretenimento, com diversos desdobramentos, tais como os apresentados por Maggie (1992), Velasco (2019) e Albino (2021).

Em paralelo, já salientamos em outra oportunidade que a expansão das salas e do público da diversão cinematográfica ocorreu de modo totalmente enquadrado pela reforma urbana empreendida por Pereira Passos na primeira década do século XX, em conformidade com a historiografia do cinema (Araújo, 1985; Bernardet, 1995, 2009; Lapera, 2020, 2023). Por meio de uma autorrepresentação embranquecida via imprensa, de o preço dos ingressos inviabilizar que as camadas populares vissem nos cinematógrafos um hábito de lazer e da vontade dos exibidores em se dirigir aos estratos superiores, inferimos que os setores médios e a elite foram percebidos como o público-alvo dessa diversão.

Com isso, queremos demonstrar que há um forte descompasso entre o público das salas de cinema no Rio de Janeiro e os sujeitos-alvos principais da perseguição religiosa no momento da Primeira República. Embora os espectadores de cinema também fossem um público potencial dos ritos afro-brasileiros ou ao menos

tivessem alguma referência desses cultos, estavam socialmente bem distantes da caçada policial, judicial e administrativa dirigida aos últimos. É justamente essa lacuna o motivo da nossa discussão na próxima parte do artigo.

**PERSEGUIÇÕES E CAPTURAS DO AFETO NO CONSUMO DE *QUO VADIS?*: A CONSTRUÇÃO DE UM DUPLO EMBRANQUECIDO NA PERSEGUIÇÃO RELIGIOSA DO RIO DE JANEIRO DA PRIMEIRA REPÚBLICA**

Na narrativa de *Quo Vadis?*, a repressão ao cristianismo ganha novos contornos a partir do incêndio de Roma. Determinado a encontrar um bode expiatório para o seu ato, Nero começa a sua jornada tentando culpar o general Tigelino, que imediatamente reage: “[queimei] sob suas ordens, Cesar!” (Quo [...], 2017, 1’11”19, tradução nossa). A isso, segue-se uma forte discussão entre os dois e Nero se joga em sua poltrona num gesto de insatisfação. Pompeia entra no salão junto com sua comitiva de escravas, saúda Nero e é respondida. Pompeia diz: “O povo odeia e desconfia dos cristãos. Puna esses incendiários! Eles ofenderam os deuses!” (Quo [...], 2017, 1’12”35, tradução nossa). Tigelino faz um gesto de afirmação diante dessa fala. Ministros, Nero, Pompeia e Tigelino entoam um grito de guerra contra os cristãos, subitamente interrompidos por Petrônio. “Tenham a dignidade de admitir que não foram [os cristãos] que reduziram Roma às cinzas!” (Quo [...], 2017, 1’13”00, tradução nossa). Diante desse discurso, Nero fica cabisbaixo e desanimado e Tigelino pede: “Mestre, me permita ir embora, não posso ouvir que o Sr. seja acusado de incendiar Roma!” (Quo [...], 2017, 1’13”30, tradução nossa). Tigelino faz menção de ir embora, no que é impedido por Nero e pela Guarda Real. Nero diz a Petrônio: “Você pede a punição dele. Ele é meu amigo e eu concedo o perdão” (Quo [...], 2017, 1’13”55, tradução nossa).

Alguns elementos podem ser extraídos da sequência acima. Em primeiro lugar, Pompeia deixa explícita a sua motivação em apontar os cristãos: eles seriam a origem do mal de Roma, sendo tal posição referendada pelo imperador e seus ministros. A ligação entre a prática religiosa do cristianismo e a presença de rituais mágicos usados para o mal estava na base da perseguição aos cristãos na narrativa fílmica.

No momento histórico de sua exibição no Brasil, essa justificativa de representar um grupo religioso específico como o mal social também encontrou ressonância no debate sobre os adeptos dos ritos afro-brasileiros, visto que a acusação de feitiçaria presente no filme contra os cristãos era direcionada a esses adeptos



por diversos atores socialmente relevantes – policiais, burocratas, políticos, jornalistas etc. No horizonte do debate descrito por Maggie (1992, p. 24):

[...] as representações expressas pelos personagens dos casos analisados enfatizam uma diferença claramente definida entre magia maléfica e magia benéfica e indicam que as religiões mediúnicas ou cultos são percebidos como práticas de magia benéfica, enquanto feiticeiros e criminosos são aqueles que *fazem o mal, trabalham para o mal*.

Enquanto no filme os cristãos aparecem como a materialização do mal nos discursos de Nero, Tigelino e Pompeia, os adeptos das religiões de matriz africana foram expostos midiaticamente em diversas ocasiões. Ao analisar a série *As religiões do Rio*, de autoria de João do Rio e publicada no jornal *Gazeta de Notícias* em 1904, Farias (2004, p. 82) destaca a dimensão teratológica dessa cobertura, que apresentava esses sacerdotes como os “mais temíveis exploradores da credulidade pública” em uma “galeria de feiticeiros”. Ainda, a autora apontou o medo do possível mal causado pela manipulação de espíritos por parte desses religiosos como o foco de sua atuação e lembrou a ênfase da série na “semelhança fisionômica entre feiticeiros e criminosos”, em um evidente uso da Antropologia criminal para os perseguir (Farias, 2010, p. 253-257).

No âmbito da jurisprudência, Albino (2021, p. 213) analisou a trajetória do juiz José Francisco Viveiros de Castro para situá-la no âmbito dessa perseguição. Embora tivesse uma atuação de tendência mais liberal na interpretação legal, era bastante rigoroso quanto à prática da feitiçaria, ligando-a ao estelionato e ao atentado contra a saúde pública. Novamente, temos a reposição dessas práticas ao lugar do mal social, tal como o cristianismo na narrativa fílmica de *Quo Vadis?*.

Nessa linha, a ligação feita por Pompeia e Nero entre cristianismo e blasfêmia às crenças dos romanos na narrativa fílmica, acusando o primeiro de charlatanismo, estaria no centro da perseguição a esse grupo. De modo paralelo, a construção da imagem pública dos adeptos das religiões de matrizes africanas como charlatães também se fez presente, enquadrada por uma imaginação melodramática encampada pela modernidade e acionada pelo consumo da obra: “coisas cessam de ser apenas elas próprias, gestos deixam de ser meros signos de interação social, cujo significado é atribuído por um código social; elas se tornam veículos de metáforas cujo sentido sugere outro tipo de realidade” (Brooks, 1995, p. 9, tradução nossa).



No filme, os algozes da perseguição religiosa aos cristãos são sintetizados nas personagens de Nero, Tigelino e Pompeia. Sobre esta última, é possível constatar que a representação fílmica tentou reverter parte do peso da responsabilidade em torno dessa perseguição para ela, em um movimento bastante semelhante ao realizado em torno da figura das sinhás no âmbito da escravidão brasileira. Tendo já analisado esse mesmo movimento em relação a outros filmes que encenavam a escravidão na Antiguidade, verificamos em outra oportunidade que isso era um traço da autoindulgência construída sobre o homem branco e se relacionava diretamente ao esvaziamento de sua atuação no sistema escravista. Para tanto, deslocava o peso da opressão para as personagens femininas e desviava o foco do lugar ocupado pelo senhor de escravos na estrutura desse sistema (Lopera, 2023, p. 11-15).

A respeito de Nero, a narrativa fílmica imprime o maior peso dessa repressão aos cristãos em torno de suas condutas. Além de ser o idealizador do incêndio de Roma, cria a conspiração para jogar a culpa em cima dos adeptos do cristianismo e os submete a sacrifícios no Coliseu. Desse modo, o filme centraliza nessa personagem essa perseguição, situando-a melodramaticamente no polo do mal.

Uma pequena crônica publicada no *Jornal do Commercio* – edição da tarde acusa o filme de várias imprecisões e até mesmo de falsificações. Indo na direção contrária apontada pela historiografia sobre o filme (Blom, 2000; Rich, 2019), o espectador-cronista se mostrou muito sensível a vários detalhes da reconstrução histórica proposta em *Quo Vadis?*. Em se tratando de Nero, este se manifestou ao final de sua avaliação: “tudo isso não pode pesar, sem duvida, para o desconceito do film porque a insinceridade maior é a de Sienkiwicz, atribuindo a Nero o incêndio da lendaria ‘urbe’” (Tópicos [...], 1913, p. 1). Mesmo isentando o filme, o autor apontou uma suposta falsificação na representação do imperador romano que serve para o destituir de responsabilidade perante essa perseguição.

Ao contrário do filme, a perseguição a religiões de matriz africana raramente aparecia personalizada por autoridades durante a Primeira República. À exceção de casos notórios como o delegado Pedro Gordilho, de Salvador (Lühning, 1996), não era muito comum ver as mesmas personalidades serem exclusivamente associadas a essa repressão. O acionamento dramático da figura do vilão pode ser percebido como uma lacuna entre a representação fílmica e o momento de seu consumo, uma vez que a correspondência entre essa personagem e as autoridades da Primeira República operaria de modo precário em razão do tipo de perseguição

religiosa promovida pela última, sendo esta mais difusa, impessoal e justificada por critérios técnicos e legais (Giumbelli, 1997; Moraes, 2017).

Por sua vez, Tigelino encampa a materialidade da repressão na narrativa fílmica. Sendo cúmplice da vilania de Nero, este executa a ordem de incendiar Roma e atua como auxiliar na conspiração contra os cristãos e como agente que leva o referido grupo ao martírio no Coliseu. Sobre ele, o espectador-cronista o situou:

E se censuras se increpem aos scenographos da “Cines” por tal insinceridade historica, é de se não esquecer, também, um pequeno detalhe: Tigellinus, o prefeito das guardas pretorianas discendia de Maulius, que, acordado pelos gausos sagrados do Capitólio, salvara Roma e as suas legendas, dos Gauleses.

*Por que se lhe emprestar a côr bronzeada e o aspecto menos vulgar de um ethiope?* (Tópicos [...], 1913, p. 1, grifo nosso).

Ao propor uma interpretação sobre a personagem, o cronista o fez atrelando uma falha do filme a uma leitura racializada que o colocou em uma posição subalterna na narrativa histórica. Isso se relaciona de modo direto ao ideal de branqueamento atuante na cultura brasileira do período, em que as representações em torno de personagens de origem africana são alvos de interpretações carregadas de estigmas e de inferiorização (Schwarcz, 2005).

Ainda, é interessante observar que essa racialização ocorra em relação a uma personagem responsável pela repressão aos cristãos, configurando uma inversão dramática da perseguição sofrida pelos adeptos das religiões de matriz africana no nascente regime republicano. A captura do afeto é possível de ser analisada em relação a uma imaginação melodramática (Brooks, 1995) que polariza sujeitos entre o bem e o mal – no mesmo horizonte das perseguições religiosas na obra e no momento de sua exibição – e que faz com que os espectadores se engajem sensorialmente (Baltar, 2019) com o drama encenado pela narrativa. No caso em questão, essa inversão concretiza o apagamento da dimensão racializada na perseguição religiosa no Rio de Janeiro da Primeira República e, por extensão, dos sujeitos-alvos dela.

Na construção da vilania de Nero, Tigelino e Pompeia, responsáveis pelas agruras enfrentadas pelos cristãos, a narrativa fílmica permite aos espectadores

que a captura do afeto seja reforçada. Ao se engajarem com as vítimas da perseguição contra os cristãos na obra, os espectadores são autorizados a liberar um *pathos* (Brooks, 1995) em um drama que não lhes é caro na hierarquização social presente na esfera pública do momento histórico analisado.

Xavier (2003, p. 33) apontou que “as significações engendram-se menos por força de isolamentos [...] e mais por força de contextualizações para as quais o cinema possui uma liberdade invejável”. Em continuidade a esse argumento, podemos inferir que o cinema também concede aos espectadores possibilidades de substituir, adicionar ou subtrair informações ao lado dessa liberdade para contextualizar, pela seleção do que é permitido ver e, sobretudo, quais olhares são privilegiados em determinado momento histórico.

Outro ponto relevante a se destacar na sequência em que Nero tenta culpar os cristãos pelo incêndio de Roma é a discussão entre Petrônio e ele, um vestígio de que a perseguição não era unidirecional. A oposição por parte de uma autoridade à imputação dos cristãos como os culpados pelo incêndio de Roma revela uma predisposição a freá-la, o que será confirmado em seguida pela narrativa fílmica, através da aliança entre Petrônio e Vinicius, que se unem para salvar Lygia das feras no Coliseu romano. Mais uma vez, é possível fazer uma correspondência com a caçada contra os feiticeiros nas primeiras décadas do século XX, já que havia a relutância por parte de algumas autoridades – juízes, policiais, administradores municipais etc. – em encampar a perseguição aos acusados de feitiçaria (Albino, 2021; Giumbelli, 1997; Maggie, 1992).

Tanto na obra fílmica quanto na ação estatal contra as religiões de matriz africana, o que está em jogo é a legitimidade das práticas consideradas mágicas. Giumbelli (1997, p. 144-149) ressalta que esse debate sobre legitimidade era primordial na atuação de advogados, promotores e juízes durante a Primeira República, na medida em que serviria para separar quem praticava uma falsa magia para o mal/crime por parte desses.

Por sua vez, Maggie (1992, p. 31) sublinhou que “não se denuncia a crença na feitiçaria, mas pessoas específicas que praticam o mal” para, em um momento posterior, analisar uma diferença doutrinária na perseguição a essas religiões. Segundo a autora (Maggie, 1992, p. 87-121), no momento da Primeira República, três correntes disputavam a interpretação jurídica sobre práticas de cura: a

primeira, mais restritiva, a favor de sua interdição completa; uma segunda que visava mediar as práticas da Medicina moderna e dos curandeiros; e uma terceira, mais liberal, que advogava pela inconstitucionalidade dos artigos do Código Penal de 1890 sobre curandeirismo e feitiçaria e a não interferência do Estado nessas práticas.

Por fim, na sequência, encena-se a perseguição aos cristãos como uma escolha *deliberada* – e não incidental – de quem está no poder. No filme, esse enquadramento operou de acordo com a intenção, o planejamento e os objetivos não apenas do imperador, mas também de quem o rodeava, uma vez que bem e mal são forças que possuem efetividade no mundo, de acordo com as convenções do melodrama (Brooks, 1995, p. 13).

Essa dimensão deliberada da perseguição a opositores também estava na base do então novo regime republicano no Brasil. Donadeli (2016, p. 10-11) avaliou que, ao se retroalimentar de uma cultura política autoritária, o Código Penal de 1890 foi uma construção ativa na caça a dissidentes em vários níveis desse regime. Nesse sentido, elegeu os adeptos das religiões de matrizes africanas – e, em certa medida, também os espíritas – como inimigos da saúde e da tranquilidade públicas, tendo o papel de sistematizar essa perseguição religiosa a partir do reordenamento da atuação das polícias e do Poder Judiciário (Giumbelli, 1997, p. 105-108).

A dissonância na perseguição religiosa aparece na narrativa de *Quo Vadis?* para além da figura de Petronius. Chilo, conselheiro imperial, que em um primeiro momento encampa essa perseguição, passa a contestá-la ao se deparar com as graves consequências dela. Na cena seguinte à discussão entre Nero e Petrônio, Chilo aparece agachado reverenciando Nero. Legenda: “Chilo confirma suas acusações ao imperador e defende que os cristãos levem sozinhos a culpa, especialmente Petronius, Lygia e Vinicius” (Quo [...], 2017, 1’14’’47, tradução nossa). Seu testemunho é presenciado por Pompeia, Tigelino e pelos ministros. Aqui, entra em cena o engajamento dos sujeitos fora das redes imediatas do poder estatal na perseguição a grupos religiosos. Por ter vários desafetos cristãos, Chilo se apresenta voluntariamente para o papel de delator, da mesma forma que muitos vizinhos e inimigos o eram dos adeptos das religiões de matriz africana na Primeira República (Maggie, 1992, p. 64-66). Esse ponto é importante para reforçar que a familiaridade apresentada pelo delator na narrativa fílmica com as

práticas mágicas do cristianismo possui um correspondente nas relações sociais durante a Primeira República, uma vez que essa familiaridade também estava presente entre o público de cinema e os adeptos dos ritos afro-brasileiros.

Em outra sequência, o imperador e os soldados contemplam nos jardins imperiais a tortura final aos cristãos. A legenda “As tochas humanas” (Quo [...], 2017, 1’36’’50, tradução nossa) introduz essa caminhada de Chilo, Nero e dos soldados. Ao contemplar o cadáver carbonizado de Glaucus, Chilo se joga no chão em desespero e grita “Glaucus! Glaucus! Em nome de Cristo, me perdoe!” (Quo [...], 2017, 1’37’’19, tradução nossa). Indignado, Chilo se levanta e grita ao público presente no jardim que Nero e Tigelino foram os verdadeiros incendiários de Roma. A multidão passa a correr para perseguir o imperador e o general. Enquanto isso, Chilo corre até cair, sendo ajudado por Paulo de Tarso. Agarra-se a ele, chora no chão e se converte ao cristianismo pelo batismo. O ato de batismo é interrompido pelos soldados romanos, que chegam para prender Chilo.

Sobre essa sequência, a coluna *Theatro e Salões* do *Jornal do Recife* assim a descreve: “Os banquetes e as orgias no triclinio, as tochas vivas colossais do amphitheatro empolgam e comovem o espectador” (Theatro [...], 1913, p. 2), referindo-se a Nero como “o maior sanguinario que a historia registra”. Essa fonte evidencia mais uma vez o engajamento do público com o sofrimento dos cristãos e o medo propagado pela narrativa a respeito da matança contra esse grupo. Nesse ponto, a captura do afeto opera a partir de um apelo ao sensacional, na medida que esses espectadores são levados a se projetarem nesse lugar de vítima a partir do *pathos* exacerbado em torno do horror de não apenas ver pessoas queimadas vivas, mas a evocação de sensações relacionadas a isso (cheiro de corpos carbonizados, gritos de dor).

Outro personagem que desempenha papel relevante na narrativa, Ursus é um aliado dos protagonistas cristãos ou que foram convertidos ao cristianismo ao longo do filme. Uma charge publicada na revista *O Gato: Album de Caricaturas* retrata um interessante diálogo a respeito dele durante uma sessão de cinema (O Athletismo [...], 1913). Do título ‘O atletismo moderno’, podemos inferir a dimensão contemporânea da representação fílmica, uma vez que um corpo musculoso era frequentemente mobilizado pelos filmes que abordavam a Antiguidade clássica como uma forma de angariar público e conquistar os distribuidores e exibidores cinematográficos já nas primeiras décadas do século

XX (Späth; Thröler, 2013), tal como avaliamos em outra ocasião (Lapera, 2024, p. 7). Além disso, ao se identificar com Ursus pela comparação explicitada na legenda, o espectador da charge se projeta na proteção a Lygia e, assim, com a defesa dos cristãos na posição de vítimas da perseguição religiosa retratada no filme.

Essa posição de Ursus na narrativa pode ser situada em relação aos aliados dos adeptos das religiões de matriz africana. Maggie (1992), Moraes (2017) e Giumbelli (1997) atentam para o fato de que, ao serem alvo das ações policiais e judiciais, esses adeptos acionavam uma rede de sociabilidade para tentarem se livrar das acusações de feitiçaria e de charlatanismo, tais como advogados e possíveis testemunhas, sejam clientes que utilizavam seus serviços religiosos, sejam vizinhos ou pequenos comerciantes próximos ao local dos terreiros.

Na sequência em que os cristãos são jogados aos leões no Coliseu romano, Vinicius aparece procurando por Lygia e é informado de que ela está doente e foi levada para a prisão. Em seguida, cristãos aparecem gritando em desespero ao verem os soldados romanos, que os arrastam até a arena, agredindo-os com socos e golpes de espada. Em uma montagem paralela, outros soldados atacam os leões para deixá-los furiosos. Estes entram calmamente na arena enquanto mulheres, idosos e até mesmo crianças levantam as mãos para o céu por conta do sentimento de pavor.

No balcão imperial, desenrola-se a cena-objeto do poema de Valente já analisado. Nero contempla a cena com ar debochado e pergunta a Petronius: “O que você acha, Petronius?” (Quo [...], 2017, 1’26”59, tradução nossa). Este responde: “Um espetáculo à sua altura, Majestade!” (Quo [...], 2017, 1’26”59, tradução nossa). Nero observa em êxtase os leões devorando pedaços de carne humana. Em seguida, um touro com uma mulher amarrada em seu lombo entra na arena. Vinicius se desespera ao constatar que a mulher é Lygia, invade a arena e mostra ao público suas cicatrizes de guerra, identificando-se como um soldado romano, pedindo o apoio do público na clemência a Ursus e Lygia, desmaiada nos braços do primeiro. “A audiência grita: ‘Incendiário! Assassino! Clemência!’” (Quo [...], 2017, 1’31”02, tradução nossa). Muito contrariado e irritado, Nero se levanta e faz o gesto concedendo a clemência aos dois.



Conforme salientamos em momento anterior, essa sequência no Coliseu aponta para a apreciação pública do julgamento em torno da perseguição religiosa, no caso direcionada aos cristãos, mas que também encontra ecos no debate ocorrido durante a Primeira República. Sobre o último, Carvalho (2010, p. 25-28) destacou o sucesso comercial da série já mencionada de João do Rio, reconhecendo ainda que os cultos de matriz africana suscitaram uma atenção consideravelmente maior por parte dos leitores que outras religiões abordadas nessa série, algo comprovado pela sessão de cartas enviadas ao jornal.

A isso, Farias (2004, p. 81-83) acrescentou que houve um sentimento de apreensão entre os adeptos das religiões de matriz africana em razão da publicidade de alguns de seus aspectos ritualísticos por parte de um informante anônimo, a partir do medo de que a perseguição aumentasse. Mesmo que isso não tenha se concretizado nesse momento, a autora sublinhou que “se não incitaram novas detenções, os textos [da série de João do Rio] sobre os minas acabaram estimulando a imprensa a descobrir mais feiticeiros, divulgando em pequenas notas as suas prisões e até mesmo seus enterros” (Farias, 2010, p. 260).

Logo, em *Quo Vadis?*, os protagonistas cristãos são favorecidos por uma redenção, isto é, uma convenção melodramática destinada a reconhecer seus sacrifícios e a propiciar um final legitimamente feliz perante o público. Desse modo, o embranquecimento dos sujeitos-alvos da perseguição religiosa e a captura do afeto saem complementados na experiência do consumo da obra e essa redenção consagra a legitimidade desse ato por parte dos espectadores. Em suma: nesse consumo da obra, eles estão aptos a realizar uma *performance* por substituição do referente alvo da perseguição religiosa contemporânea ao momento da exibição, isto é, os adeptos das religiões de matriz africana.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar de um recurso incomum ao final de um artigo, trazemos uma fonte a respeito de uma festa realizada no Rio de Janeiro em 1914. Publicada no *Jornal do Brasil*, a coluna sobre a *Grande Festa Greco-romana*<sup>17</sup> destacava que ela era inspirada em alguns filmes, dentre eles *Quo Vadis?* e se pretendia uma réplica do Coliseu romano, com um intuito explicitamente pedagógico e interativo. A continuidade entre a experiência vivida com o consumo da obra e a presença na festa cuja temática remetia também ao filme nos recorda o potencial que os



apagamentos estimulados pela cultura massiva têm em reproduzir hierarquias sociais e reposicionar sujeitos.

A invisibilidade dos ritos afro-brasileiros perduraria por algumas décadas na realização e no consumo audiovisual brasileiro, só ganhando um espaço inicial neles a partir de alguns filmes nacionais nos anos 1950 e, mesmo assim, de modo bastante etnocêntrico, tal como nas produções dos estúdios cariocas Cinédia e Atlântida e paulistas Vera Cruz e Maristela, à exceção de *Bahia de Todos os Santos* em 1960 com direção de Trigueirinho Neto. Em termos de representação, esses ritos só passariam a ser incorporados de modo massivo à produção audiovisual a partir dos anos 1960, entre filmes documentários e de ficção brasileiros exibidos em salas comerciais e no circuito alternativo de exibição (universidades, cinematecas, festivais etc.) no Brasil e no exterior, tais como *As Aventuras Amorosas de um padeiro* (Waldir Onofre, 1976), *Iaô* (Geraldo Sarno, 1976), *Tenda dos Milagres* (Nelson Pereira dos Santos, 1976), *A Deusa Negra* (Ola Balogun, 1979) e *Egungun* (Carlos Braksblat, 1982).

Nossa intenção foi compreender como a cultura massiva dialogou com o projeto de Estado republicano brasileiro no sentido de excluir o universo de práticas relacionadas às religiões afro-brasileiras e de legitimar esse apagamento coletivo. É preciso pontuar que não somente a produção, mas também as formas pelas quais os bens simbólicos se encontram disponíveis (e a quem) também precisam ser situadas no momento da (re)produção de hierarquias sociais.

Os vestígios desses processos de sedimentação e de permanência quanto ao significado e a disputas em torno dele foram acionados na análise de *Quo Vadis?* e na sua circulação pelas salas de cinema cariocas e, em outro nível permitido pelos limites de um artigo, de outras cidades. Foi possível perceber os contornos da encenação de um episódio de perseguição religiosa para um público selecionado prioritariamente entre sujeitos dos estratos médios e altos; além disso, como seu consumo massivo pode ser interpretado perante um referente bastante presente na vida social da Primeira República.

Em se tratando desse momento histórico específico, a estratégia de captura do afeto mostrou-se eficaz na leitura do produto midiático analisado. Foi possível verificar uma disputa não apenas pelo passado apresentado na narrativa fílmica, mas principalmente em sua articulação com o presente histórico no momento

da exibição do filme. Desse modo, na lacuna entre o público pagante de cinema durante a expansão das salas de cinema e os sujeitos-alvos da perseguição religiosa na Primeira República e nos vestígios do consumo de *Quo Vadis?*, percebemos que seu sucesso comercial esteve atrelado a uma apropriação da experiência de vítima na cena pública por parte dos primeiros em detrimento dos últimos.

## REFERÊNCIAS

A DEUSA negra. Direção e roteiro: Ola Balogun. Produção: Ola Balogun e Jece Valadao. Intérpretes: Jorge Coutinho *et al.* Rio de Janeiro: Embrafilme: Afrocult, 1979.

ALBERTO, Paulina L. *Terms of inclusion: Black intellectuals in twentieth-century Brazil*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2011.

ALBINO, Jefferson Nascimento. *Na imprensa, entre leis e ciências: o curandeirismo em questão na Primeira República (1890-1899)*. 2021. Dissertação (Mestrado em História das Ciências) - Fundação Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <https://www.arca.fiocruz.br/handle/icict/50254>. Acesso em: 26 mar. 2024.

ARAÚJO, Vicente de Paula. *A bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

ARTES e artistas. *O Paiz*, Rio de Janeiro, p. 4, 28 mar. 1913.

AS AVENTURAS amorosas de um padeiro. Direção e roteiro: Waldir Onofre. Intérpretes: Paulo Cesar Pereio, Maria do Rosário e Haroldo de Oliveira. Rio de Janeiro: Regina Filmes: Embrafilme, 1976.

AS DIVERSÕES. *Pacotilha*, São Luís, p. 1, 12 jul. 1913.

AZEVEDO, Celia Maria Marinho de. *Onda negra, medo branco: o negro no imaginário das elites: século 19*. São Paulo: Annablume, 2004.

BAHIA de Todos os Santos. Direção e roteiro: Trigueirinho Neto. Produção: Trigueirinho Neto, Lorenzo Serrano e Ubayara Filmes. Intérpretes: Jurandir Pimentel, Lola Brah *et al.* São Paulo: Ubayara Filmes, 1960.

BALTAR, Mariana. *Realidade lacrimosa: o melodramático no documentário brasileiro contemporâneo*. Niterói: EdUFF, 2019.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: Annablume, 1995.

BLOM, Ivo L. Quo vadis? from painting to cinema and everything in between. In: QUARESIMA, Leonardo; VICHI, Laura (ed.). *La decima musa: il cinema e le altre arti: atti del 6. convegno DOMITOR, 7. convegno internazionale di studi sul cinema*. Udine: Gemonia del Friuli, 2000. p. 281-296.

BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil: 1900*. Rio de Janeiro: ABL, 2005. Disponível em <https://www.academia.org.br/publicacoes/vida-literaria-no-brasil-1900>. Acesso em: 25 jun. 2020.

BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess*. New Haven: Yale University Press, 1995.

CARVALHO, Marcela Melo de. *Babel da crença: candomblés e religiosidade na belle époque carioca*. 2010. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: [https://oasisbr.ibict.br/vufind/Record/PUC\\_RIO-1\\_1a5bbffa49e48c9b9d0e691f49ede810](https://oasisbr.ibict.br/vufind/Record/PUC_RIO-1_1a5bbffa49e48c9b9d0e691f49ede810). Acesso em: 26 mar. 2024.

CAULFIELD, Sueann. *Em defesa da honra: moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2000.

CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2012.

CINEMATOGRAFOS. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 2 abr. 1913b.

CINEMATOGRAFOS. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 28 mar. 1913c.

CINEMATOGRAFOS. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 1 abr. 1913a.

DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DAVIS, Natalie Zemon. *Slaves on screen: film and historical vision*. Cambridge: Harvard University Press, 2000.

DONADELI, Paulo Henrique Miotto. *Os 'inimigos' e os 'cidadãos' da República: direito penal e controle social* (Franca, 1890-1902). 2016. Tese (Doutorado em História) - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São Paulo, 2016. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/141506>. Acesso em: 26 mar. 2024.

EGUNGUN. Direção: Carlos Braksblat. Produção: Luiz Sarmento, Luiz Figueiredo, Sonia Branco e Juana Elbein dos Santos. Rio de Janeiro: Salvador: Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil: Embrafilme, 1982.

FARIAS, Juliana Barreto. *Entre identidades e diásporas: negros minas no Rio de Janeiro (1870-1930)*. 2004. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

FARIAS, Juliana Barreto. João do Rio e os africanos: raça e ciência nas crônicas da *belle époque* carioca. *Revista de História*, São Paulo, n. 162, p. 243-270, nov. 2010. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.v0i162p243-270>.

GAY, Peter. *O século de Schnitzler: a formação da cultura de classe média (1815-1914)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GIUMBELLI, Emerson. *O Cuidado dos mortos: uma história da condenação e legitimação do espiritismo*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1997.

IAÔ. Direção: Geraldo Sarno. Produção: João Carlos Horta *et al.* [S.l.: s.n.], 1976.

LAPERA, Pedro Vinicius Asterito. A encenação da discórdia: consumo cinematográfico a formação de uma cultura de classe média na *Belle Époque* carioca. *Tempo*, Niterói, v. 24, n. 1, p. 21-40, 2018. DOI: <https://doi.org/10.1590/TEM-1980-542X2018v240102>.

LAPERA, Pedro Vinicius Asterito. De “bom exemplo” em “bom exemplo”: consumo cinematográfico e presença das mulheres no espaço urbano da *Belle Époque* carioca. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 60, p. e206011, 2020. DOI: <https://doi.org/10.1590/18094449202000600011>.

LAPERA, Pedro Vinicius Asterito. Sofrimentos em quadros embranquecidos: filmes históricos e representações da escravidão no Rio de Janeiro da Primeira

República (1907-1916). *Varia Historia*, Belo Horizonte, v. 39, n. 80, p. e23214, 2023. DOI: <https://doi.org/10.1590/0104-87752023000200014>.

LAPERA, Pedro Vinicius Asterito. Sonhos brancos para feitos negros: cinema, épico e hierarquização racial durante a Primeira República. *Topoi*, Rio de Janeiro, n. 25, p. e20230035, 2024. DOI: <https://doi.org/10.1590/2237-101X02505530>.

LÜHNING, Angela. 'Acabe com esse santo, Pedrito vem aí...': mito e realidade da perseguição policial ao candomblé baiano entre 1920 e 1942. *Revista USP*, São Paulo, n. 28, p. 194-220, dez./fev. 1996. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i28p194-220>.

MACÁRIO, Paula Gomes. *Neo-gregos da belle époque brasileira*. 2005. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005. DOI: <https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2005.347705>.

MAGGIE, Yvonne. *Medo do feitiço: relações entre magia e poder no Brasil*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1992.

MORAES, Caio Sérgio de. *A cidade do feitiço: feiticéiros no cotidiano carioca durante as décadas iniciais da primeira república – 1890 a 1910*. 2017. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/13644>. Acesso em: 26 mar. 2024.

MORIN, Edgar. *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. São Paulo: Todavia, 2022.

O ATHLETISMO moderno. *O Gato*: álbum de caricaturas, Rio de Janeiro, n. 78, 1913. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=365718&pasta=ano%20191&pesq=&pagfis=2096>. Acesso em: 26 mar. 2024.

O PAIZ em Minas. *O Paiz*, Rio de Janeiro, p. 8, 5 jul. 1913.

PEQUENAS notas. *Fon-fon*: semanário alegre, político, crítico e esfuziante. Rio de Janeiro, p. 43, 5 abr. 1913.

QUO Vadis (1913). Direção: Enrico Guazzoni. Intérpretes: Amleto Novelli, Gustavo Serena, Lea Giunchi, Carlo Cattaneo, Augusto Mastripietri, Bruno Castellani,

Cesare Moltini e Olga Brandini. Roma: Cines. Chicago; New York; St. Louis: The National Ptg. & Eng. Co., 2017. 1 vídeo (1h 42 min). Publicado pelo canal Peliculas Sale. Disponível em: <https://youtu.be/8aloTqbTz3k?si=MhRqWeY6giiiByUf>. Acesso em: 24 mar. 2024.

REVEL, Jacques. Microanálise e construção do social. In: REVEL, Jacques. *Jogos de escalas: a experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: FGV, 1998. p. 15-38.

RICH, Aaron. The accent of truth: the Hollywood research bible and the republic of images. In: RICH, Aaron. *Representations*. Los Angeles: University of California Press, 2019. p. 152-173. DOI: <https://doi.org/10.1525/rep.2019.145.1.152>.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: UNICAMP, 2007.

SCHWARCZ, Lilia. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na primeira república*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SPÄTH, Thomas; TRÖHLER, Margrit. Muscles and morals: Spartacus, ancient hero of modern times. In: RENGGER, Almut-Barbara; SOLOMON, Jon (ed.). *Ancient worlds in film and television: gender and politics*. Leiden; Boston: Brill, 2013. p. 41-75.

SPORT. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 10, 10 out 1914.

TENDA dos milagres. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos e Jorge Amado. Intérpretes: Hugo Carvana *et al.* Rio de Janeiro: Regina Filmes: Embrafilme, 1976.

THEATRO e salões. *Jornal do Recife*, Recife, p. 2, 22 abr. 1913.

THEATROS e cinemas. *Propriedade de Uma Sociedade Anonyma*, Belém, p. 3, 9 jun. 1913.

TÓPICOS do dia: edição da tarde. *Jornal do Commercio*, Recife, p. 1, 3-8 abr. 1913.

TURNER, Victor. *From ritual to theatre: the human seriousness of play*. New York: PAJ Publications, 1982.

VADICO, Luiz. O campo do filme religioso. In: ENCONTRO DA COMPÓS, 2009, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica, 2009. p. 1-14. Disponível em: [http://compos.com.puc-rio.br/media/gt10\\_luiz\\_vadico.pdf](http://compos.com.puc-rio.br/media/gt10_luiz_vadico.pdf). Acesso em: 26 mar. 2024



VALENTE, Samuel. Supplicio de Lygia. *A Província*, Recife, p. 1, 4 maio 1913.

VELASCO, Valquíria Cristina Rodrigues. *A geografia da repressão: experiências, processos e religiosidades no Rio de Janeiro (1890-1929)*. 2019. Dissertação (Mestrado em História Comparada) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: [https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id\\_trabalho=7628790](https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=7628790). Acesso em: 26 mar. 2024.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

## NOTAS

1 Doutor em Comunicação pelo PPGCOM/UFF e pesquisador da Fundação Biblioteca Nacional. <https://orcid.org/0000-0002-7547-1566>. [plapera@gmail.com](mailto:plapera@gmail.com)

2 Seguimos a discussão sobre o público de cinema na Primeira República já feita por nós em outras oportunidades (Lapera, 2018, 2020, 2023). Em uma dessas ocasiões, destacamos que o acesso às classes populares aos cinematógrafos não era interdito, mas a renda disponível a elas não lhes permitia transformá-lo em um hábito de consumo (Lapera, 2018) e havia a presença de lares mais acessíveis no período abordado, tal como analisado por Chalhoub (2012).

3 Com este argumento, não pretendemos sobrevalorizar o papel deste filme, apenas o consideramos um vestígio de que havia uma produção massivamente veiculada pelos cinemas que atuava no reforço dessas barreiras simbólicas.

4 Para os objetivos deste artigo, utilizaremos performance na acepção de Turner (1982), isto é, a forma como sujeitos encenam e condensam dramas sociais por meio de ações e diálogos.

5 Enfatizamos que não é nosso propósito fazer uma revisão historiográfica sobre a perseguição às religiões de matriz africana em si, apenas situaremos esse processo em relação aos espectadores de cinema no caso da obra abordada.

6 Uma cópia do filme encontra-se disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8aloTqbTz3k>. Utilizamos essa cópia para nossa análise fílmica e faremos remissão à sua minutagem na tradução das legendas da obra ao longo de nosso artigo.

7 Além do Rio de Janeiro, encontramos em nosso levantamento na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional alguns vestígios sobre a exibição do filme em outras cidades. Eventualmente, quando relacionadas a processos que ultrapassem a escala local e auxiliem em nossas interpretações, as fontes disponíveis em periódicos dessas outras localidades serão mobilizadas.

8 Anúncio Companhia Cinematographica Brasileira. O Paiz, 27 mar 1913, p. 16. Encontramos anúncios semelhantes no mesmo periódico nas edições de 28 mar. 1913, p. 16, 29 mar. 1913, p. 16 e 30 mar. 1913, p. 20. Entre os dias 1 e 4 abr. 1913, encontramos a coluna Cinematographos do referido jornal com menção à exibição nos cinemas Odeon e Avenida (Centro). No dia 5 abr. 1913, há menção na mesma coluna ao Cinema Smart (Vila Isabel). Também há anúncio do Cinema Edison (Botafogo) sobre projeções a serem feitas nos dias 3 e 4 de junho. Cf: Correio da Manhã, 30 maio 1913, p. 14. No Jornal do Brasil, encontramos outros anúncios, tais como: Anúncios Cinemas Pátria (São Cristóvão) e Smart (Vila Isabel). Jornal do Brasil, 3 abr. 1913, p. 20; Anúncio Cinema Mascotte (Méier). Jornal do Brasil, 11 e 12 abr. 1913, p. 16.

9 A título de exemplo, ao abordar a exibição do filme em algumas salas de cinema, o jornal O Paiz afirma que ele foi “extraído[o] do popularíssimo romance de Sienkiewicz”. O anúncio da Companhia Cinematographica Brasileira nos jornais O Paiz e Correio da Manhã ressalta o mesmo aspecto no dia seguinte, ao falar do filme como “extraído do célebre romance do literato polaco Henryk Sienkiewicz”. Conferir: Cinematographos. O Paiz, 27 mar. 1913, p. 6 e Anúncio Companhia Cinematographica Brasileira. O Paiz, 28 mar. 1913, p. 16 e Correio da Manhã, 27 mar. 1913, p. 14.



10 Adotaremos a grafia originalmente presente nas fontes para nosso artigo.

11 Para uma discussão mais aprofundada sobre a categoria filme religioso no campo dos estudos de cinema, conferir Vadico (2009).

12 Na Coluna O Paiz em Minas, ao narrar sobre a exibição de Quo Vadis? em uma festa religiosa, há menção ao termo “film historico religioso” para descrever o filme.

13 Esse tom foi replicado por crônicas e anúncios publicados em periódicos de outros estados. A título de exemplo, conferir: As Diversões (1913, p. 1); Theatros [...] (1913, p. 3).

14 Jovem romano de elite convertido ao cristianismo.

15 Sacerdote responsável pelos ritos, pelas conversões dos romanos à religião cristã e pelas práticas mágicas.

16 Membro da elite que defende os cristãos da ira do imperador.

17 Segundo a coluna, tal festa aconteceu na antiga Rua do Areal (atual Rua Moncorvo Filho), no centro do Rio de Janeiro. Conferir: Sport (1914, p. 10).