

ABUSO DE PODER NORMATIVO E SUBVERSÃO: ANÁLISE DO FILME *DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL**

ABUSE OF LEGAL POWER AND SUBVERSION: ANALYSIS OF THE MOVIE *BLACK GOD, WHITE DEVIL*

Mara Regina de Oliveira**

Resumo:

O problema filosófico do abuso de poder jurídico, tão presente na realidade brasileira desde a sua formação, vem gerando uma histórica crise de legitimidade jurídica, em nossa sociedade. O abuso de poder normativo praticado pela autoridade, quando ela própria ignora o direito, que deveria respeitar, estimula o surgimento de reações subversivas dos sujeitos. Iremos analisar o tema através do filme *Deus e o diabo na terra do sol* e do estudo de teorias filosóficas que relacionam direito, poder e comunicação.

Palavras-chave: Abuso de Poder. Violência. Cinema. Legitimidade. Rebelião. Autoridade. Comunicação.

Abstract:

The philosophical problem of the abuse of judicial power, as present in the Brazilian reality, since its formation, has generated a historic legal legitimacy crisis in our society. The abuse of power committed by the regulatory authority, when it ignores the law, that it should respect, can encourage the emergence of subversive reactions of subjects. We will examine the topic through the film *Black God, White Devil* and the study of philosophical theories that relate law, power and communication.

Keywords: Abuse of power. Violence. Cinema. Legitimacy. Rebellion. Authority. Communication.

São poucas ou simplesmente nenhuma as possibilidades de vida normal no sertão. Através de um processo de esquecimento das leis, dos donos do poder e de seu semelhante em regiões melhores favorecidas do Brasil, o sertanejo descobriu-se gerado pelo esquecimento. Armou-se, todavia, de artifícios de autoproteção que, se e alguma forma, provocaram a explosão de seu drama, transformaram-

* Este artigo é indicado “com louvor” pelo Editor desta Revista, Antonio Augusto Machado de Campos Neto.

** Mestre e Doutora em Filosofia do Direito, pela Faculdade de Direito da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, onde leciona a disciplina *Direito e Cinema*, na condição de Professora Assistente Doutora. É Professora Doutora da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, onde leciona, no curso de pós-graduação, a disciplina *Cinema e Filosofia do Direito: um estudo sobre as relações existentes entre direito, poder e violência no Brasil*.

no em vítima de um novo processo: O misticismo dos beatos
e o anarquismo do cangaço.¹

Introdução

Este artigo visa desenvolver a hipótese de que o cinema pode, através dos conceitos-imagem, auxiliar-nos a pensar temas da Filosofia do Direito. Nossa delimitação temática nos leva a destacar o problema filosófico do abuso de poder jurídico, tão presente na realidade brasileira desde a sua formação, que vem gerando uma histórica crise de legitimidade jurídica, em nossa sociedade. Em pesquisa de doutorado tivemos a oportunidade demonstrar como o abuso de poder normativo praticado pela autoridade, quando ela própria ignora o direito, pode estimular o surgimento de reações subversivas dos sujeitos. Usamos em nossa tese o exemplo histórico da Guerra de Canudos para expandir as nossas reflexões. Agora, analisaremos um material cinematográfico que retrate a nossa realidade, no intento de aprimorar o estudo interdisciplinar. Para tanto, escolhemos nos debruçar sobre o filme *Deus e o diabo na terra do sol*, concebido de forma integral por um grande intelectual e artista que refletiu, através da estética da imagem, sobre as entranhas da relação abusiva de poder no Brasil, o nosso singular e genial Glauber Rocha.

De acordo com Ismail Xavier, Glauber pertence a uma geração de intelectuais e artistas brasileiros, marcada por aguda consciência histórica, ligando o cultural ao político. Cada filme pensa as questões coletivas (lutas de classe, religião, política), por meio de um teatro de ação e da consciência dos homens, onde as personagens se colocam como condensações da experiência de grupos, classes, nações. A relação existente entre direito, poder e violência aparece em vários de seus filmes. Segundo o Autor, “a vida social se põe como drama, enfrentamento de crises, rupturas, ascensões e quedas; o espetáculo se faz de passado e presente de lutas, dominação e resistência, num mundo que se revela sempre orientado no eixo do tempo, inclinando-se para uma libertação do oprimido inevitável: o seu imaginário se faz rebelião permanente e promessa de justiça”.²

Neste sentido, partimos do pressuposto de que é possível desenvolver um diálogo entre teorias filosófico-jurídicas que estudam a relação autoridade sujeito, do ponto de vista comunicativo, nos seus momentos de crise e o clássico filme de Glauber. Apesar de a película ter sido concebida em 1964, ainda espelha a discussão crítica de temas, tanto na forma como no conteúdo, que permanecem atuais e problemáticos em nosso País. *Deus e o diabo na terra do sol* fala da crise de legitimidade, que leva a ruptura da relação autoridade-sujeito estatal abusiva retratada, inicialmente, pelo líder messiânico

¹ ROCHA, Glauber, frase retirada de texto de sua autoria presente no encarte do DVD *Deus e o Diabo na terra do sol*.

² XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p. 118.

e pelo cangaceiro místico, e posteriormente através de uma Revolução ainda mais radical, exposta na canção final “o sertão vai virar mar e o mar virar sertão”.

A forma estética do filme é profundamente integrada ao seu conteúdo político, na medida em que aparece como uma recusa radical do cinema industrial dominante, que deve assumir a precariedade de recursos e inventar uma linguagem que, no plano da cultura, seja, ela própria, uma estética revolucionária tão legítima quanto a violência do oprimido na práxis histórica.³ Segundo Ismail Xavier:

Estes personagens simbólicos são observados por uma câmera que se comporta como um documentário. O campo de cena é definido, mas a imagem é de uma riqueza admirável, pois a câmera não para. Ora se aproxima, ora se afasta das pessoas e objetos, em planos-sequência, “apalpando” o que se põe à sua frente. O olhar de Glauber é tátil, sensual, cheio de contrastes, desequilíbrios, excessos de toda ordem. Há um impulso totalizador que colide com a interminável acumulação de elementos que desafia a síntese. Sempre metafórico e distante do naturalismo, inventou a sua própria linguagem. O seu cinema é barroco (trabalha opostos) na textura da imagem e do som e também na concepção do poder, com metáforas extraídas da tradição popular afro-brasileira, do catolicismo rústico, que não é um artifício retórico. Há um esforço de aliar religião popular e prática revolucionária. Não podemos negar a tradição dos mitos, podemos reinterpretá-los em termos de projeto de liberação. As lições sobre a luta de classes convivem com uma recuperação do sagrado, que é sincrético.⁴

Antes de iniciarmos propriamente a análise interdisciplinar do filme, desenvolveremos um panorama mais detalhado sobre o cinema como forma de manifestação linguística imagética do pensar filosófico jurídico e também sobre a perspectiva pragmática de se pensar a relação autoridade sujeito sob o ponto de vista comunicativo. A importância cognitiva do contato com a cultura de humanidades está numa ampliação de nossa vida subjetiva, que permanece até certo ponto inacessível em nossa vida concreta. No romance ou no espetáculo cinematográfico, a magia do livro ou do filme nos faz compreender o que não compreendemos na vida comum, onde percebemos os outros de forma exterior, ao passo que na tela e nas páginas do livro eles surgem com todas as dimensões, subjetivas e objetivas, concomitantemente.⁵

³ XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p. 121.

⁴ Op. cit., p. 138.

⁵ MORIN, Edgar. *A cabeça bem feita, repensar a reforma, repensar o pensamento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000. Cap. 4 Aprender a viver, p. 50.

Neste campo, torna-se possível o entendimento de como as comunicações normativas abusivas estimulam a percepção da crise e as manifestações subversivas revolucionárias, tão bem retratadas por Glauber Rocha, do ponto de vista estético, unindo elementos subjetivos e objetivos. A questão que visaremos equacionar neste artigo é a seguinte: a busca de uma libertação do dramático abuso de poder praticado pelas instituições político-jurídico-religiosas em relação ao povo sertanejo, através do beatismo e do cangaço, significa uma ruptura efetiva ou seria mera reprodução dos padrões de violência abusivos? É o que veremos a seguir.

1. A impressão de realidade cinematográfica como expansão do pensamento crítico

A primeira exibição pública do cinema ocorreu em 28 de dezembro de 1895, na tela do elegante *Grand Café* parisiense, por iniciativa dos irmãos *Lumière*. Várias curtas, em preto e branco e sem som, foram exibidas, através do então inusitado cinematógrafo. Embora a plateia tivesse a consciência racional de que as imagens representavam ilusões, reagiram “como se fossem verdadeiras”.⁶ Sabemos que, de fato, do ponto de vista estritamente técnico, não ocorre movimento real na imagem cinematográfica, com o cinematógrafo apenas produz-se um efeito ótico que constitui esta “ilusão de movimento”, ao se projetar vinte e quatro fotogramas imóveis por segundo. Esta ilusão ótica se confirma graças à lentidão de nossa retina, que não consegue perceber as interrupções que existem entre as imagens imóveis.⁷

Nesta perspectiva, o cinema cria um elemento novo na percepção da imagem, pois, ao introduzir a experiência do movimento, constrói, em termos psicológicos, a impressão de que é a própria realidade que está sendo exibida na tela, ainda que o seu conteúdo seja pura fantasia irreal. Como num sonho, ocorre uma percepção de verdade, por isso, inicialmente, defendia-se a ideia de que esta técnica tornaria esta arte objetiva e neutra, como se fosse manifesta através de um olho mecânico, que “colocaria, na tela, pedaços da própria realidade, sem qualquer intervenção humana.” No entanto, do ponto de vista semiótico, esta caracterização se mostrou demasiadamente simplista, a imagem, mesmo na imóvel fotografia, é semelhante ao real, mas não representa o mesmo de forma involuntária e automática. Nas palavras de Ismail Xavier, ao citar a vanguardista Maya Deren sobre a imagem fotográfica:⁸

⁶ BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema?* 18. reimp. São Paulo: Brasiliense, 2006. (Coleção primeiros passos).

⁷ Id. *Ibid.*, p. 20.

⁸ XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico, a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005. p. 17.

O termo imagem (originariamente baseado em imitação) significa algo visualmente semelhante a um objeto ou pessoa real. Neste sentido, absolutamente negativo de que a fotografia de um cavalo não é o próprio cavalo, a fotografia é uma imagem. Uma pintura não é algo semelhante a um cavalo, é algo semelhante a um conceito mental, o qual pode parecer um cavalo ou pode, como no caso da pintura abstrata, não ter nenhuma relação visível com o objeto real.

O certo é que a linguagem cinematográfica evoluiu ao longo do século XX e XXI. A câmara, aos poucos, deixa a sua tradicional imobilidade teatral, e passa se movimentar, quer seja através dos *travellings* (carrinhos) das *panorâmicas* (a câmera gira sobre o seu pé, dos lados, ou de baixo para cima) o *zoom* e, por fim, a *câmara na mão*. Hoje, existem câmaras tão leves que podem ser colocadas no ombro, fazendo, através de um processo de análise, com que haja um deslocamento espacial dentro da própria imagem, que faz uma espécie de “recorte de ângulos”, que podem ser amplos como uma paisagem ou restritos como uma mão. Na composição final do filme, através de um processo de síntese, as imagens são montadas em sequência, que não necessariamente precisa ser linear, do ponto de vista temporal.⁹ Neste sentido, percebe-se que a linguagem cinematográfica, seja na ficção ou no documentário, constitui-se através de uma manipulação permanente, que, segundo Jean-Claude Bernadet, seria:¹⁰

Uma sucessão de seleções, de escolhas de como filmar, escolha de ângulos, depois, de como montar, tendo em vista várias opções de sequências, que são constituídas de cenas, que por sua vez, são compostas por planos, entendidos como a extensão do filme compreendida entre dois cortes, ou seja, como um segmento contínuo de imagem.

Os elementos que constituem a linguagem cinematográfica não têm um significado a priori, pois sua significação é construída pelo homem, não apenas na sequência dos planos, mas na manipulação dentro do próprio plano, que dá significação aos elementos pela sua presença num contexto mais geral.

Existiria uma permanente ambiguidade nesta significação, estabelecida pela operação linguística *seleção/montagem*, cujo grau de complexidade, seria variável de um filme para outro.¹¹ A percepção desta ambiguidade seria neutralizada pelo efeito psicológico da *impressão da realidade* no espectador que deve se lembrar mais do enredo e dos personagens do que da própria movimentação da câmara, os cortes devem passar

⁹ BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema?* 18. reimp. São Paulo: Brasiliense, 2006. (Coleção primeiros passos). p. 36 e 37.

¹⁰ Op. cit., p. 37.

¹¹ Op. cit., p. 41.

despercebidos e a figura do narrador, não deve ser percebida como existente. O filme é, de fato, uma composição artificial, mas deve ser percebido como uma parte da própria vida real.¹² Segundo Béla Balazs, no cinema, a câmara carrega o espectador para dentro mesmo do filme, o seu olho acompanha os movimentos da câmara, muitas vezes confundindo com os olhares dos personagens. Ele vê e sente o mesmo que os personagens há uma identificação psicológica única e poderosa entre os olhares.¹³

Numa perspectiva semelhante, alguns psicólogos, como Hugo Mauerhofer, falam sobre a peculiaridade da chamada “situação cinema”, como uma espécie de fuga da realidade quotidiana para o encontro com o nosso inconsciente. Defendem a tese de que quando o espectador deixa a luz natural do dia ou a artificial da noite, para isolar-se na sala escura, ocorreria uma mudança psicológica marcante, tendo em vista o isolamento visual e acústico. Haveria uma sensação de que o tempo passa mais lentamente, gerando um tédio. A forma dos objetos se tornaria menos definida, ampliando nosso poder de imaginar e interpretar. E, por último, haveria o alcance do chamado estado passivo voluntário do espectador, semelhante ao estado do sono. Estes três elementos juntos o levam a chamada “entrega voluntária e passiva à ação dramática que se desenrola na tela”, levando o inconsciente a se comunicar com a consciência em maior grau no que na vida quotidiana. Por isso, este pensador defende a ideia de que a experiência de um filme jamais pode ser idêntica para duas pessoas, ela acaba por ser profundamente anônima e individual tendo em vista a singularidades das diversas formas de inconsciente. Ela tornaria suportável a nossa vida moderna, viabilizando o surgir das emoções e também da reflexão.¹⁴

Não ignoramos o fato de o cinema, por ser uma cara arte burguesa, na sua origem, reflexo do desenrolar capitalista e tecnológico do século XX, ter se tornado um tipo de mercadoria abstrata pelo fato de poder ser copiado inúmeras vezes. Apesar de ter surgido na Europa, entre as duas guerras mundiais, ele acaba por ser industrializado nos Estados Unidos, através dos poderosos estúdios de Hollywood, que passam ser vistos como pura alienação, como fábricas de sonhos, que reproduzem ilusões como se fossem reais, situações de total irrealidade social, econômica e política, contribuindo indiretamente para a sua manutenção. A chamada montagem linear, com o corte invisível, e o cinema feito inteiramente nos estúdios dariam vazão a este efeito ilusório. Teríamos, neste sentido, uma *manipulação abusiva* da linguagem do cinema, que passa a mostrar como “real” a “irreal” derrota dos “vilões” pelos “mocinhos”, riqueza para os pobres, amor eterno para

¹² BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema?* 18. reimp. São Paulo: Brasiliense, 2006. (Coleção primeiros passos). p. 48.

¹³ BALAZS, Bela. Nós estamos no filme. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A Experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 2008. p. 85.

¹⁴ MAUERHOFER, Hugo. *A psicologia da experiência cinematográfica*. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A Experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 2008. p. 378.

os solitários e outras forma de *happy end*. Como no brilhante filme de Wood Allen, *A Rosa Púrpura do Cairo*, teríamos uma espécie de realização ilusória dos espectadores, através dos personagens. A ilusão da realidade apareceria como meio de fuga da dura vida concreta, para a realização de uma fantasia maior no plano simbólico das imagens.

No entanto, entendemos ser demasiadamente simplista qualificar o cinema como pura “alienação do real”, sem dúvida este é um traço característico da indústria que vai ser apropriado, posteriormente, com mais eficiência pela TV, a partir dos anos 50. Todavia, uma leitura histórica mais profunda e particular, menos generalista, mostra que nem mesmo este papel ele exerceu de forma uniforme dentro de Hollywood, sempre houve boas exceções, com diretores que impuseram a sua marca pessoal e crítica no seu trabalho. (John Ford, Alfred Hitchcock, George Cukor) Como alertava o genial cineasta soviético, no início do século XX, podemos desenvolver uma manipulação construtiva da linguagem do cinema não apenas no sentido de fazer uma ilusão irreal parecer real, mas de produzir, através da montagem inteligente, uma reação valorativa e crítica do espectador. O cinema deveria, nesta perspectiva, não apenas contar histórias, mas instigar a produção de um raciocínio crítico no espectador.¹⁵

Depois do termino da segunda guerra, temos o renascer desta visão do cinema, como arte crítica, no *Neorealismo* italiano e na famosa *Nouvelle Vague* francesa, que surge como crítica expressa ao cinema de estúdio hollywoodiano, alheio ao social, tanto em termos de forma (abolição das regras de filmagem rígidas, locação real, atores não profissionais) como de conteúdo (por foco na exclusão social) No Brasil, estas duas vertentes geraram o nosso combativo Cinema Novo que até hoje influenciam o cinema brasileiro atua, notadamente, o trabalho de Walter Salles. Glauber Rocha pode ser considerado com expressão máxima da subversão proposta pelo Cinema Novo.

1.1. Pensando através de conceitos-imagem do cinema: a logopatia no plano filosófico-jurídico

Na visão do filósofo Julio Cabrera, para que possamos compreender um problema filosófico, não basta entendê-lo, racionalmente, como conceito teórico/semântico. Temos, de vivê-lo, senti-lo, ser afetados por ele, como uma experiência emocional, não empírica, que aguce a nossa sensibilidade cognitiva, próxima de uma dimensão que poderíamos chamar de pragmático-impactante, deve ser produzido algum tipo de transformação. Embora a forma literária tenha preponderado na história do pensamento filosófico, nada impediria que se viabilizasse uma problematização filosófica

¹⁵ BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema?* 18. reimp. São Paulo: Brasiliense, 2006. Coleção primeiros passos. p. 49.

através da análise de imagens do cinema, da fotografia ou da dança.¹⁶ Mais adiante, ele levanta a polêmica hipótese de que o cinema seria uma linguagem mais apropriada do que a própria escrita nesta forma de pensar dos filósofos, que ele chama de logopáticos. Algumas questões humanas não podem apenas ser ditas e articuladas logicamente, devem ser apresentadas sensivelmente, por meio de uma compreensão logopática, racional e afetiva, que longe de ser uma mera impressão psicológica, tem pretensão de verdade universal. Como forma de pensamento, ele é tão aberto como a filosofia dita literária, não existe uma definição que o alcance de forma absoluta.¹⁷

Recordamos do pensamento de Jean Epstein sobre a questão. Como Cabrera, ele destaca a grande proximidade simbólica da imagem com a realidade sensível, que ela representa, em comparação com a palavra, que apresentaria uma espécie de símbolo indireto, elaborado pela razão, relacionado ao poder de abstrair, classificar e deduzir. A percepção da imagem em movimento apresenta uma significação semi-pronta, que alcança, de forma contundente e indutiva, a emotividade do espectador, sem a mediação do raciocínio abstrato. Já a palavra, para produzir uma emoção, depende de uma prévia decodificação racional de seu significado, para que represente uma realidade e esteja apta a mexer com sentimentos.

A frase fica como um criptograma incapaz de suscitar um estado sentimental enquanto a sua fórmula não for traduzida em dados claros e sensíveis através de operações intelectuais, que interpretam e reúnem, numa ordem lógica, termos abstratos para deles deduzir uma síntese mais completa. Por outro lado, a simplicidade extrema com que se organiza uma sequência cinematográfica, onde todos os elementos são, acima de tudo, figuras particulares, requer apenas um esforço mínimo de decodificação e ajuste, para que os signos da tela adquiram um efeito pleno de emoção.¹⁸

Para que a linguagem cinematográfica seja vista, do ponto de vista filosófico, é necessário que percebamos que ela se constrói a partir dos chamados conceitos-imagem, que não se confundem com os chamados conceitos-ideia, trabalhados na filosofia escrita. No pensamento de Cabrera, eles não têm um caráter essencialista e definitivo, mas sim heurístico e crítico. Eles caracterizam uma experiência que se tem para que possamos entender e trabalhar este conceito, na forma de um “fazer coisa com imagens”. Nas palavras do autor:

¹⁶ BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema?* 18. reimp. São Paulo: Brasiliense, 2006. (Coleção primeiros passos). p. 17.

¹⁷ Op. cit., p. 18.

¹⁸ EPSTEIN, Jean. *O cinema do diabo-excertos*. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A Experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilme, 2008. p. 294.

A racionalidade logopática do cinema muda a estrutura habitualmente aceita do saber, enquanto definido apenas lógica ou intelectualmente. Saber algo, do ponto de vista logopático, não consiste somente em ter informações, mas também em estar aberto a certo tipo de experiência e em aceitar deixar-se afetar por uma coisa de dentro dela mesma, em uma experiência vivida.¹⁹

Não se trata de apenas assistir ao filme como uma experiência estética ou social desarticulada do raciocínio ou ler um comentário sobre a película, mas desenvolver uma interação lógico-afetiva, que evidencie a presença de conceitos ou ideias nas imagens em movimento. Já vimos como a linguagem do cinema é poderosa porque produz a famosa “impressão da realidade”, acompanhada pela identificação com o olhar dos personagens, numa situação dinâmica de espacialidade e temporalidade construídas. Os conceitos-imagem do cinema produzem um impacto emocional sobre questões que dizem respeito ao humano, com valor cognitivo, persuasivo, unindo lógica e pática, concomitantemente. Este impacto emocional não está ligado a um possível efeito dramático de um filme, do tipo melodrama, muitos filmes considerados “cerebrais” comovem o espectador pela sua “frieza”. Por mais racional que seja um filme, ele nunca será como um tratado literário filosófico.

Neste sentido, cabe lembrar a didática distinção feita por Hugo Munsterberg a respeito das emoções provocadas pelo cinema. Em primeiro lugar, teríamos as emoções que os personagens comunicam de dentro do filme, provocando simpatia pelo sofrimento, compartilhando as alegrias pelo amor realizado. A percepção visual das várias manifestações dessas emoções se funde em nossa mente com a consciência da emoção manifestada. É como se estivéssemos vendo e observando diretamente a própria emoção. Reagimos, organicamente, de forma adequada, o horror nos dá arrepios, a felicidade nos acalma. Há uma experiência viva do reflexo emocional dentro da nossa mente. Nos filmes melodramáticos, este tipo de emoção está muito presente. Mas, haveria, por assim dizer, um segundo tipo de emoção secundária em que a plateia reage às cenas do filme do ponto de vista da sua vida afetiva independente, onde pode haver, portanto, uma indignação moral e não uma identificação emotiva com o personagem. A nosso ver, estas duas formas de emotividade se combinam na experiência do filme, mas a emoção secundária estaria mais presente nos chamados filmes “cerebrais”.²⁰

¹⁹ CABRERA, Julio. op. cit., p. 21.

²⁰ MUNSTERBERG Hugo. *As emoções*. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A Experiência do cinema*: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 2008. p. 52 e 53.

A pretensão de universalidade da reflexão filosófico-cinematográfica está ligada à ideia de possibilidade e não de necessidade. Temos a constatação de que, embora não aconteça necessariamente com todos, poderia acontecer com qualquer um.²¹

Um filme por inteiro pode ser a mais expressão de um conceito-imagem de uma ou múltiplas noções. Temos, neste caso, um macro conceito imagem que é formado a partir de outros conceitos-imagem menores, que requerem certo tempo cinematográfico para o seu desenvolvimento temporal, uma única cena não pode constituir um conceito-imagem.²² Eles podem ser percebidos, literalmente, nas imagens exibidas, ou serem captados de forma abstrata e metafórica, tornando plena a sua conceituação filosófica.²³

A produção do impacto emocional é fundamental para a eficácia cognitiva do conceito-imagem, a técnica cinematográfica se vale da pluriperspectiva, da manipulação do tempo e espaço e do corte cinematográfico para viabilizar este efeito estético. A pluriperspectiva se constitui graças a sua capacidade de dar “saltos” da primeira (o que vê ou sente o personagem), que é subjetiva para a terceira, que é objetiva (o que vê a câmera). Neste sentido, a montagem, dentro dos planos, o ângulo aberto ou fechado da câmera e seu movimento podem tornar intensa a experiência do cinema. Isto se associa à enorme capacidade de manipular tempo e espaço, avançar e retroceder, inverter ou mesclar a ordem cronológica do passado e do futuro, mostrar espaços simultâneos, e articular o literal e o metafórico como só os sonhos podem. Por fim, temos a maneira aberta e plural de conectar os planos, as cenas e as sequências.²⁴

A técnica cinematográfica possibilita a instauração da experiência logopática, que permite a manifestação dos conceitos-imagem, que só podem ser gerados por ela e não por meios literários ou fotográficos. Outra característica importante seria a de que eles sempre apresentam desfechos abertos a novas problematizações filosóficas, mesmo que a intenção do diretor seja a de fechá-las, a linguagem da imagem tem uma natureza subversiva em termos de estrutura. Neste sentido, as soluções lógicas da filosofia escrita geralmente têm uma intenção de apresentar conclusões mais conciliadoras, conservadoras e construtivas, simbolicamente, bem educada, como uma tentativa de “resolver o mundo dentro da cabeça”, que o cinema não consegue fazer, mesmo que tente.²⁵

Cabrera também levanta o problema da verdade universal filosófica na linguagem do cinema que se vale de uma “impressão de realidade” e pela possibilidade de apresentar a mais inverossímil fantasia como aparência de realidade de maneira retórica e até declaradamente mentirosa. Não esqueçamos de que parte da tradição filosófica

²¹ CABRERA, Julio. op. cit., p. 23.

²² Op. cit., p. 24.

²³ Op. cit., p. 26.

²⁴ Op. cit., p. 31 e 32.

²⁵ Op. cit., p. 34.

reverência a verdade como algo que pode estar livre de ilusões e equívocos. Como conciliar esta simulação do real com a pretensão de verdade?²⁶

O Autor entende que tanto as ciências como as filosofias escritas estão cheias de simulações, de exemplos fantasiosos para o desenvolver de suas questões. Em todos os filmes, o problema do universal/particular está presente na própria experiência do cinema, como uma espécie de problemática intrínseca da imagem, através do impacto emocional que provoca. Este impinge uma noção de verdade, quase visceral, que passa pelas entranhas até chegar ao cérebro, mais do que poderia fazer um tradicional texto filosófico escrito. Nestes termos, a leitura filosófica de um filme, ao compor elementos lógicos e afetivos, está direcionada a particulares que suscitam e que manifestam as emoções, mas “a própria reflexão logopática que ela gera tem um alcance universal, que nos permite pensar o mundo de forma geral, muito além do que é simplesmente mostrado no filme”.²⁷ A leitura filosófica de um filme, ao compor elementos lógicos e afetivos, está direcionada a particulares que suscitam e que manifestam as emoções, mas “a própria reflexão logopática que ela gera tem um alcance universal, que nos permite pensar o mundo de forma geral, muito além do que é simplesmente mostrado no filme”. Nas palavras do Autor, “enquanto a filosofia escrita pretende desenvolver um universal sem exceções, o cinema apresenta uma exceção com características universais”.²⁸

Por fim, o Autor faz um importante alerta, relativo ao problema da imagem poder, eventualmente, impingir a sua manipulação retórica emocional de forma abusiva e distorcida, ele cita o exemplo dos filmes de propaganda nazista, que ajudaram a disseminar a banalidade do mal entre o povo alemão. Sempre é necessário que haja uma informação exterior racional, que não venha da própria imagem, desse modo, o que as asserções imagéticas nos mostram não deve ser assumido como verdadeiro, sem maiores ponderações críticas, de forma similar ao que ocorre nas proposições filosóficas escritas. Na percepção do filme, o aspecto emocional interage, permanentemente, com o aspecto lógico. Neste sentido, diz o Autor:

Podemos negar a verdade que a imagem cinematográfica nos tenta impor. A mediação emocional tem a ver com a apresentação da ideia filosófica e não com a sua aceitação impositiva. Devemos nos emocionar para entender e não necessariamente para aceitar. Não é que a emoção da imagem nos mostre imediatamente uma verdade, ela nos apresenta, impositivamente, um sentido, uma possibilidade.

²⁶ Op. cit., p. 37.

²⁷ Op. cit., p. 39.

²⁸ Op. cit., p. 42.

Mas o sentido de uma imagem, como o sentido de uma proposição, é anterior à sua verdade ou falsidade.²⁹

Partindo desta reflexão de Cabrera, voltada para a filosofia geral, entendemos que, no campo Filosofia do Direito, existem instigantes linhas filosóficas literárias páticas, que permitem uma aproximação muito rica com a linguagem imagética na apreensão de temas que envolvem uma delicadeza sutil da compreensão do humano, ao nível mais profundo. Toda a discussão filosófica sobre a relação entre direito e poder, no plano real dos fatos e das condutas efetivas, envolve esta aproximação experiencial emotiva que vai muito além da racional compreensão semântico-lógica de enunciados escritos. Trata-se de um ramo do direito onde o humano envolve-se, diretamente, nas questões teóricas primordiais, principalmente quando indagamos a respeito da sua imperatividade concreta. A título de ilustração, vamos fazer uma aproximação dos conceitos teóricos da pragmática da comunicação normativa, que, tem, na sua constituição teórico-filosófica, elementos páticos primordiais sobre a relação existente entre direito, violência e abuso do poder, e a linguagem imagética do filme *Deus e o diabo na terra do sol*, dirigido por Glauber Rocha em 1964.

2. O problema do abuso de poder do ponto de vista comunicativo e a ruptura da relação autoridade-sujeito

As teorias dogmáticas tradicionais têm a pretensão de tornar o poder uma “substância ética” que pertence unicamente ao Estado soberano, desvinculado das relações de força, que transformam a questão da obediência e da própria legitimidade numa premissa inquestionável, favorecendo a crença nas instituições políticas para que permaneçam como um símbolo ideal aos olhos da sociedade. Partindo destes pressupostos, lembramos do pensamento de Tercio Sampaio Ferraz Jr., especialmente no que ele se refere à chamada “pragmática jurídica”, que, a nosso ver, trata com bastante originalidade e perspicácia a relação existente entre direito, poder, controle e força, apontando elementos logopáticos instigantes, no sentido proposto por *Cabrera*. Toda a esquematização geral proposta pela teoria pragmática jurídica é tão rica quando associada a um elemento empírico humano, pois ela não é vista como uma camisa de força racionalista com respostas racionalistas definitivas, ao permitir ser expandida e enriquecida por esta mesma associação. Se o poder não se confunde com a força física, mas é controle da ação dos sujeitos, como exercício de influência sobre outros, não há como escapar da análise do processo comunicativo em que se estabelecem as interações humanas altamente reflexivas.³⁰

²⁹ CABRERA, Julio. op. cit. p. 40 e 41.

³⁰ FERRAZ JR., Tercio Sampaio. *Teoria da norma jurídica: ensaio de pragmática da comunicação normativa*.

A chamada “situação comunicativa normativa” é peculiar, em relação às demais formas de comunicação, na medida em que depende de uma “dogmatização contra fática” (inversão do ônus da prova que ao invés de pertencer ao emissor, passa para o receptor) inicial da supremacia do chamado “editor normativo”, que se põe como autoridade (cometimento da norma) para exigir certas condutas (relato ou conteúdo da norma) dos endereçados sociais, visando uma possível decisão de conflitos. Todavia, a estrutura monológica, não questionadora do discurso que impõe a relação de autoridade, ao contrário dos demais, não se baseia em axiomas que deixam de ser questionados por serem aceitos como verdadeiros por aqueles que se comunicam. Ou seja, ela não torna a questão da obediência uma verdade inquestionável, do ponto de vista semântico, ela apenas a coloca fora de questionamento por uma decisão arbitrária. Afinal, todo e qualquer dogma “impõe uma verdade sobre algo que, de fato, continua duvidoso”.³¹

Assim, esta supremacia não se torna, de fato, inquestionável, e dependa de uma institucionalização a nível social da própria relação de autoridade, que deve neutralizar o dissenso e as possíveis reações sociais contrárias. É neste ponto que podemos identificar, com clareza, a relação existente entre direito, poder e comunicação, na medida em que a relação de autoridade não preexiste à própria interação, pois ela se constitui propriamente durante o processo interativo. Ela existe não-só a partir de uma pretensão do editor normativo de impor uma relação complementar, mas na medida em que o sujeito também estiver disposto a se colocar nesta condição subalterna. O poder não está unicamente nas mãos da autoridade, não é uma “coisa” que ele tem, portanto. Ele atravessa e ao mesmo constitui a própria relação autoridade/sujeito.³²

Neste sentido, vemos que tanto o relato, como o cometimento das mensagens normativas, implicam em relações de poder, entendido como controle de seletividade do editor normativo em relação aos endereçados sociais. Neste sentido, a complementaridade do editor normativo é garantida pela institucionalização do controle da seletividade das reações dos endereçados sociais que identificam as normas estatais como sendo juridicamente válidas em detrimento das demais. Por isso, é extremamente importante que ele leve em conta as reações dos chamados endereçados sociais, que, como vimos, podem confirmar, rejeitar ou desconfirmar a mensagem normativa. Tanto a confirmação (licitude) como a rejeição (ilicitude) reconhecem o cometimento meta-complementar da norma jurídica.³³

Rio de Janeiro: Forense, 1978.

³¹ FERRAZ JR., Tercio Sampaio. *Introdução ao estudo do direito: técnica, decisão, dominação*. São Paulo: Atlas, 2003. p. 43.

³² FERRAZ JR., Tercio Sampaio. op. cit., p. 109.

³³ FERRAZ JR., Tercio Sampaio. op. cit., p. 107.

No entanto, a constante possibilidade de haver reações desconfirmadoras torna inevitável o confronto entre direito e poder, visto que ela constitui uma situação-limite em que os endereçados sociais deixam de assumir a relação complementar estabelecida no cometimento das normas jurídicas, não mais assumindo a condição de sujeitos da relação. Nesta situação, os endereçados sociais eliminam o controle de seletividade que o editor normativo tenta realizar. Este tem uma expectativa predeterminada de que a relação de autoridade, que ele estabelece, seja vista como uma estrutura de motivação da seletividade do endereçado que, de fato, passa a possuir duas alternativas apenas: confirmar ou rejeitar a mensagem. No entanto, aquele que desconfirma desilude totalmente esta expectativa, pois age como se a autoridade, e os atos de coação que ela determina, não existissem, como estratégia de desafio ao aspecto cometimento de suas normas.³⁴

O conteúdo das normas jurídicas e a relação complementar que elas estabelecem deixam de influenciar as opções e deixam de ser uma estrutura de motivação para a seletividade dos endereçados, que não mais veem a possibilidade de aplicar sanções como uma alternativa a evitar. Aquele que desconfirma uma mensagem normativa não mais se sente obrigado a se submeter à autoridade porque não a reconhece como tal, na medida em que ele próprio não mais se assume como sujeito da relação. Neste sentido, ela faz com que o editor perca, pelo menos momentaneamente, o seu controle sobre os endereçados. Se for bem sucedida, ela pode criar uma nova relação de poder, paralela a primeira, em que o sujeito receptor das mensagens normativas estatais, passa a ser autoridade emissora de novas mensagens normativas. Assim, como vimos, ela deve ser neutralizada pela autoridade que, a todo custo, tentará se imunizar contra ela, ao desconfirmar a reação desconfirmadora, transformando-a em uma simples rejeição, que pode ser enquadrada como comportamento ilícito, que pode ser por ela controlado.³⁵

As reações desconfirmadoras surgem no momento que a legitimidade da relação de poder está enfraquecida. A legitimidade está ligada, justamente, à imposição de certas significações e ao desconhecimento, por parte dos endereçados sociais, das relações de força entre grupos que compõem a sociedade, que constituem a chamada violência simbólica. O poder será considerado legítimo enquanto o seu exercício de violência simbólica for dissimulado e desconhecido pelos endereçados sociais, de modo que ele possa influenciar comportamentos através de sua liderança, reputação e autoridade, que devem se combinar de forma congruente. Uma vez que o arbítrio social, em torno das relações de força, torna-se evidente, a legitimidade fica comprometida. Nas palavras do Autor “esta seleção básica é arbitrária, porque a sua função e estrutura não podem ser

³⁴ OLIVEIRA, Mara Regina de. *O desafio à autoridade da lei: a relação existente entre poder, obediência e subversão*. Rio de Janeiro: Corifeu, 2006. p. 104.

³⁵ Op. cit., p. 120 a 122.

deduzidas de nenhum princípio universal, mas dependem da complexidade social e não da natureza das coisas ou da natureza humana”.³⁶

A influência por autoridade é necessária para a constituição do esquematismo jurídico/antijurídico e se impõe de modo contra fático e se generaliza apesar da passagem do tempo. Embora haja desilusão da expectativa, o sujeito ainda a mantém, possibilitando a jurisfação do poder. Ela sempre dissimula as relações de força, que estão em sua base, agregando sua própria força simbólica às mesmas relações, através de normas que passam a regular o uso da força. Neste sentido, vimos que ela só reconhece a confirmação e a rejeição de suas mensagens. Já a influência por reputação atua mais diretamente no relato das normas, pois neutraliza os conteúdos normativos e possibilita sua assimilação acrítica pelos sujeitos, em termos de valores ideológicos. Por fim, a influência por meio da liderança neutraliza as diferenças entre a autoridade e os sujeitos, manipulando a escassez de consenso e institucionalizando a relação metacomplementar normativa. Aqui ganham relevo todos os procedimentos institucionais legislativos, executivos e judiciais, bem como mecanismos midiáticos de propaganda. Na prática, estas três generalizações devem se combinar a fim de se fortalecerem, mutuamente, mas, em situações disfuncionais, elas perdem o seu caráter dissimulador. Nas chamadas situações comunicativas abusivas, a força física passa a ser a base explícita do poder, podendo provocar a sua destruição, como influência e controle.³⁷

O exercício da violência simbólica corre risco de tornar-se transparente, e comprometer a legitimidade do poder, em situações comunicativas normativas defeituosas onde ocorrem abusos na comunicação por parte do editor normativo, em que ele elimina a própria possibilidade de seleção do sujeito, ou seja, nas situações em que ele é *coagido* pelo sujeito, de certa forma o eliminando enquanto tal. Neste caso, a percepção da injustiça e a possível “revogação” da autoridade podem ocorrer. Por quê?

Num ensaio bastante instigante, intitulado “*O discurso sobre a justiça*”, o problema da justiça, na comunicação normativa, é recolocado pelo mesmo Autor. Partindo de algumas ideias de Austin, afirma que a comunicação humana implica na existência de comunicações malogradas e defeituosas. O defeito implica num abuso das condições de uso da língua, onde é possível detectar, por exemplo, a presença da mentira. Como seria o caso de um mentiroso que afirma: Amanhã direi a verdade. Já o malogro é um sem-sentido que cria um paradoxo do tipo: Não leia esta placa! Para não lermos placa, temos que lê-la primeiro. Ele também pode estar presente no cometimento das mensagens, quando se

³⁶ FERRAZ JR., Tercio Sampaio. *Estudos de filosofia do direito: reflexões sobre o poder, a liberdade, a justiça e o direito*. São Paulo: Atlas, 2002. p. 56.

³⁷ Op. cit., p. 60 a 63.

diz: seja livre! Para sermos livres, precisamos nos vincular ao comando, e não ser livres, portanto.³⁸

O problema da justiça, diz o autor, está relacionado com a possibilidade de haver refutação de mensagens defeituosas, mas não malogradas, que pode ocorrer com os enunciados normativos. A validade da norma não implica na sua justiça ou injustiça, porém qualificar uma norma de justa ou injusta constitui uma peculiar forma de refutação da força ilocutiva da norma. Usando a classificação feita por Austin, o Autor afirma, como o fez nos textos anteriores, que as mensagens comunicadas, constituem uma emissão locutiva (relato), que trazem consigo uma dimensão ilocutiva (cometimento) identificada pelos modalizadores pragmáticos, como o tom da voz, os modos verbais imperativos, condicionais etc.³⁹

Quando um ou mais endereçados sociais afirmam que uma norma é injusta, esta reação implica em desconhecer ou ignorar a autoridade do emissor normativo. Esta refutação, de fato, implica numa revogação, ou seja, num outro ato normativo que a “revoga” por declarar a sua autoridade ignorável, ainda que de uma forma diferente da revogação da validade de uma norma feita através de outra.⁴⁰

Estes defeitos, que implicam em condições de abuso, aparecem no cometimento normativo, ou seja, ocorrem quando a relação de autoridade também comunica uma perversão do ato de falar. A emissão de uma mensagem normativa, como vimos, pressupõe certas condições que garantem o exercício de autoridade do emissor normativo, que não pode eliminar a condição de sujeito do próprio endereçado social. Desde que exista uma mensagem normativa, onde a autoridade anule o próprio sujeito, de modo a destruir o sentido unificador de o seu próprio existir, afirmaremos que houve um “abuso das condições de exercício potestativo da autoridade.” Esta mensagem será “defeituosa” embora possa ser juridicamente válida. A identificação de seu defeito, por parte do receptor, está na própria realização do ato de falar, que “denuncia a carência do poder do emissor pela carência de sentido existencial do sujeito destinatário. Se alguém for condenado por um crime que não cometeu, esta mensagem normativa torna-se injusta porque desmascara a situação existencial insuportável em que o sujeito é colocado e não apenas porque o crime não foi demonstrado”. Assim, neste exemplo, a declaração de injustiça expõe algo mais grave do que a falta de demonstração da culpa, pois, se assim o fizesse, ainda reconheceria a relação de autoridade. No entanto, esta declaração acaba por “revogá-la”, através da sua desconfirmção, o que implica, como vimos, num

³⁸ FERRAZ JR., Tercio Sampaio. *Estudos de filosofia do direito: reflexões sobre o poder, a liberdade, a justiça e o direito*. São Paulo: Atlas, 2002. p. 265.

³⁹ Op. cit., p. 266.

⁴⁰ Op. cit., p. 268.

desequilíbrio nas relações de poder. Não pode haver exercício do poder na comunicação normativa se houver aniquilamento do sujeito.⁴¹

A relação complementar, imposta pelo emissor normativo, exige que ela “neutralize”, por assim dizer, uma possível reação desconfirmadora dos endereçados sociais e nisto consiste a importância do exercício de violência simbólica. Neste sentido, a relação de autoridade/sujeito torna-se metacomplementar. Todavia, entre os comunicadores, que estabelecem uma relação desigual, deve haver um mútuo reconhecimento dos diferentes discursos.⁴²

O discurso da autoridade é impositivo e assim se caracteriza a partir do momento em que é assumido por outro discurso que lhe é submisso. Vimos que a confirmação e a rejeição constituem discursos de submissão, que fortalecem a força ilocutiva da mensagem. Para que a relação de poder se constitua, é preciso que haja um espaço de “liberdade” para ambos. Ou seja, é preciso que haja um espaço para a desobediência por parte do sujeito e um espaço de ameaça para a autoridade, que também deve poder não concretizá-la.⁴³

O defeito ocorre na medida em que o discurso da autoridade elimina a complementaridade, ao substituir os dois discursos distintos (autoridade/sujeito) por único discurso em que só ela comunica. Um discurso que não chega a ser propriamente homólogo, na medida em que constitui uma perversão da própria homologia. Como no exemplo citado: “reconheçamos que a autoria do delito não foi provada, mas deve-se reconhecer que o não-acatamento da sentença destruirá a autoridade.” Esta fórmula não neutraliza o discurso desconfirmador do sujeito, mas o próprio sujeito, na medida em cometendo ou não o crime ele será condenado. A relação complementar é rompida porque o emissor age como se o discurso fosse único. A desconfirmação por parte do editor só pode dirigida como uma resposta a uma reação desconfirmadora do sujeito, que visa transformá-la em simples rejeição. A desconfirmação da autoridade não pode alcançar aqueles sujeitos que confirmaram a norma jurídica, porque isto constituiria uma perversão do discurso normativo, na medida em que a homologia consiste numa imposição unilateral, onde só um tem competência para falar, sendo que os outros devem apenas obedecer, pelo sim ou pelo não. Trata-se de uma hipótese limite, pois a possibilidade do sujeito reagir seletivamente desaparece, pois confirme ou-não a mensagem ele será punido. O emissor age pelo receptor e o aniquila. Neste sentido, a relação complementar desaparece, pois não há mais o jogo de ação e reação. Existe somente a coação que destrói a relação de poder. É evidente que esta análise pragmática do problema da justiça, que também leva

⁴¹ Op. cit., p. 269.

⁴² Op. cit., p. 269.

⁴³ Op. cit., p. 270.

em conta a sua dimensão semântica, caracteriza uma situação limite que destrói a relação complementar, por fazer justamente o inverso do que deveria fazer, através do exercício da violência simbólica: expor as relações de força que estão na base da relação desigual que estabelece. Isto demonstra o fato de os cometimentos normativos institucionalizados, no limite, não podem suportar estes relatos que produzem defeitos na relação. Mesmo que sejam mensagens normativas comunicadas, segundo as regras burocráticas do Estado, gozando, portanto, de um consenso geral presumido, estas poderiam ser “revogadas” pela sua injustiça.

Embora o referido ensaio não faça uma menção expressa a esta colocação, pensamos que este aniquilamento do sujeito poderia afetar a própria racionalidade dos discursos. Ele não apenas inverte, mas elimina a regra do dever de prova já mencionada. Numa situação comunicativa normativa racional não se elimina o dever de prova, que cabe ao sujeito da relação. A inversão do ônus da prova sustenta-se, como vimos, na institucionalização da relação de autoridade, que elimina o questionamento do sujeito em torno da relação, mas não o próprio sujeito. Neste sentido, o discurso defeituoso poderia ser considerado irracional, na medida em que introduz uma regra estranha à comunicação que é comunicada ao sujeito: Confirmando ou não as minhas mensagens normativas, você será sancionado! No fundo, introduz-se uma regra que diz “que não há regra para que o sujeito possa selecionar a sua ação”, pois ele será arbitrariamente *coagido* pelo outro.⁴⁴

Num contexto mais amplo, percebemos que este abuso de poder compromete, amplamente, a institucionalização da autoridade meta-complementar das normas constitucionais protetoras dos Direitos fundamentais, voltadas para os anseios sociais em torno dos “direitos humanos”, próprios do Estado de Direito contemporâneo. As reações dos desconfirmadoras dos sujeitos tendem a se expandir, formar novas cadeias normativas informais, sem que consigam ser neutralizadas e calibradas pela autoridade do Estado, em virtude do seu próprio comportamento comunicativo defeituoso e irracional. Ainda que haja uma *juridificação*, no plano ideal, com aumento da produção normativa estatal protetoras dos direitos, contra o abuso do Estado, no plano dos fatos, ocorre uma *dejuridificação* na realidade, no plano do agir, que significa uma banalização das reações desconfirmadoras por parte das autoridades e dos sujeitos e a inevitável percepção da injusta subversão destrutiva dos direitos fundamentais, em termos pragmáticos. O vivenciar normativo da população em geral e dos agentes estatais faz implodir a Constituição como ordem básica da comunicação jurídica.⁴⁵

⁴⁴ FERRAZ JR., Tercio Sampaio. *Teoria da norma jurídica*. Rio de Janeiro: Forense, 1978. p. 19.

⁴⁵ OLIVEIRA, Mara Regina de. *O desafio à autoridade da lei: a relação existente entre poder, obediência e subversão*. Rio de Janeiro: Corifeu, 2006. p. 140.

3. O olhar subversivo de Glauber sobre o Brasil sertanejo e suas relações de força dejudificantes: a omissão do Estado, o abuso de poder praticado pelos coronéis e a ética revolucionária do beatismo e do cangaço

Deus e o diabo na terra do sol representa um trabalho de cunho genuinamente revolucionário, em termos de conteúdo e técnica de filmagem, desenvolvido na forma de uma fábula de aventuras épicas nordestinas, tradicionalmente contada nas feiras populares baianas de Canudos, Monte Santo, Jeremoabo, Paulo Afonso, e Feira de Santana. Com a câmera na mão, utilizando recursos de iluminação natural, sem a utilização de filtros, rebatedores de refletores, dirigindo de forma livre e interativa com a dramaticidade dos personagens e sua capacidade de improvisar, o trabalho da equipe de Glauber Rocha desenvolve um perfil cinematográfico excepcionalmente “vivo”, que busca “chacoalhar” de uma forma visceral o nosso comodismo político e nossos valores éticos frente à transgressiva e histórica exclusão social do Brasil informal do sertão. A inclusão da dramática música de Villa-Lobos, bachianas de fundo sertanejo, é igualmente exemplar. *Glauber chega a afirmar que* “o filme foi todo improvisado, pois ele é literalmente diferente do roteiro que foi feito dentro dos momentos de maior rendimento. Para ele, o ator pode acrescentar muita coisa ao personagem, tirá-lo do roteiro e dar-lhe uma dimensão maior”.⁴⁶

Os personagens Manuel, Rosa, Sebastião, Corisco, Dadá e Antonio das Mortes evoluem numa interação dramática limite, ao questionar as tradicionais lideranças sertanejas do beatismo e do cangaço e seu real poder de liberação das relações de poder abusivas praticadas pelo Governo, pelo coronelismo e pela Igreja Católica. Como pano de fundo, existe uma espécie de “narrador musical”, que destaca as principais mudanças dramáticas dos personagens. Glauber assumiu, com honestidade, a influência do teatro de Brecht e de vários cineastas europeus na composição do filme, tais como o tipo de montagem do cinema revolucionário de Eisenstein, a câmera ágil de Godard e principalmente o forte drama emocional da obra-prima de Visconti, *Rocco e seus irmãos (Rocco e i suoi Fratelli, 1962)*, que segundo as próprias palavras de Glauber, “*soube levar o cinema às últimas conseqüências, em termos de extroversão dramática*”.

A cidade de Monte Santo tem cunho histórico, pois acolheu as tropas federais de Moreira César durante o combate com as tropas de Antonio Conselheiro na Guerra de Canudos. Antonio Conselheiro fez reparos numa imensa escadaria de pedras construída originariamente por frei Apolônio de Todi, como uma via de penitentes, no século XVIII. Até hoje ela atrai penitentes e vários pontos do sertão que sobem até alto da

⁴⁶ VIANY, Alex. *O processo do cinema novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999. p. 65.

Santa Cruz para pagar promessas. Algumas penitências são feitas a partir do martírio de carregar pedras pesadas na cabeça, como é exibido no próprio filme, através da figura do vaqueiro Manuel. O beato Sebastião foi inspirado no Beato Lourenço do Caldeirão que viveu em Monte Santo depois da morte de Antônio Conselheiro. Corisco, o cangaceiro místico e cruel, sobreviveu ao massacre dos Angicos que matou Lampião e espalhou terror pelo sertão até que, em 1939, foi morto pelo Major José Rufino, que é representado no filme pela mítica figura do matador/vingador Antonio das Mortes.

O sertão de Cocorobó, coberto de mandacarus, xixiques, favelas e macambiras foi o cenário da trágica guerra de Canudos, onde a cidade em ruínas foi posteriormente inundada pelas águas de um açude, confirmando para o humilde povo do Cocorobó, de uma forma cínica, a famosa profecia do Conselheiro, símbolo de libertação do povo, que norteia toda busca pela identidade libertadora dos personagens, segundo a qual “o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão”. Penetrar, de forma crítica, no âmago dramático destas ambíguas relações e poder e violência irracional e suas formas de reprodução social nas lideranças revolucionárias é a intenção básica de Glauber. Como elas fazem parte de nossa Constituição Antropológica, podem revelar traços importantes da origem histórica de nossas dificuldades políticas atuais. Retratar um tema regional, datado num período histórico específico, pode ser uma forma de abrir os nossos olhos para as questões de dominação que afetam o País como um todo, na atualidade. Será que podemos sustentar a existência maniqueísta de um *DEUS* e um *DIABO*, do *BEM* em oposição ao *MAL* na terra do sol? Será que a nossa liberdade será “concedida” pela autoridade de *Deus* ou pelo *Diabo*? A seguir, veremos como o diretor questiona todas estas dicotomias, mostrando que elas são ambíguas na sua base. Antes de entrarmos na análise específica do filme, desenvolveremos uma introdução básica sobre a formação Histórico-Antropológica do povo sertanejo no Brasil e a explosão dramática do misticismo de Antonio Conselheiro, e de seus sucessores, como base geral de entendimento da linguagem dramática do filme.

3.1 Um breve panorama histórico das relações de força, que estavam na base de formação do chamado “Brasil sertanejo”

Conforme especifica Darcy Ribeiro, a situação comunicativa normativa que propiciou a formação do Povo brasileiro não foi pacífica, pois resultou de um processo civilizatório conflitivo e opressivo, baseado no modelo de poder, não-interativo, como imposição da vontade soberana, sobre os territórios conquistados. Os povos ibéricos foram germinais, pois tão logo conseguiram concretizar a unificação e tornar-se Estados

soberanos, ao se livrarem da ocupação árabe e judia, obtiveram pleno domínio centralizado de seu território, que possibilitou sua expansão pelos mares, para que conquistassem, saqueassem e evangelizassem povos da África, da Ásia e principalmente das Américas. Segundo suas próprias palavras “estabeleceram, assim, os fundamentos do primeiro sistema econômico mundial, interrompendo o desenvolvimento autônomo das grandes civilizações americanas. Exterminaram, simultaneamente, milhares de povos que antes viviam em prosperidade e alegria, espalhados por toda terra com suas línguas e com as suas culturas originais”.⁴⁷

Os ingleses também foram germinais, mas criaram uma civilização neobritânica, através de um gênero distinto de colonização. Preocuparam-se em reproduzir sua civilização nas novas terras que ocuparam, como uma burguesia industrial, sem dar muita atenção aos habitantes que lá residiam antes da sua chegada. Para eles, o importante era ser tolerante e ter consciência de que deveriam evitar a miscigenação com os povos nativos e preservar a sua natural e distante “paisagem europeia”.

Os iberos, ao contrário, lançaram-se às aventuras marítimas com mais entusiasmo e violência, buscando extrair riquezas naturais ou produzi-las através do trabalho escravo. Justificavam sua expansão não apenas em termos mercantis, afirmando, principalmente, que tinham por missão expandir a religião católica para os povos do além-mar. Isto possibilitou o abuso comunicativo na recriação do novo mundo, ao se mesclarem racialmente com os nativos, mesmo através de uma imposição de vontade opressiva. O próprio Vaticano, na bula *Inter Coetera*, de 4 de maio de 1493, determinava que o Novo Mundo estava sob o poder de mando da Espanha e Portugal, de modo que seus povos poderiam ser escravizados por quem os subjugasse. Assim, a noção de poder não-interativa de poder, como exercício da vontade soberana dos Iberos, que lhes garantia total poder de mando, e a respectiva submissão dos povos nativos eram formalmente reconhecidos pela Igreja. Aqui transcrevemos um trecho do documento normativo imposto pelo Vaticano:

(...) por nossa mera liberdade, e de ciência certa, e em razão da plenitude do poder Apostólico, todas as ilhas e terras firmes achadas e por achar, descobertas ou por descobrir, para o Ocidente e o Meio-Dia, fazendo e construindo uma linha desde o pólo Ártico (...) quer sejam terras firmes e ilhas encontradas e por encontrar em direção à Índia, ou em direção a qualquer outra parte, a qual a linha diste de qualquer das ilhas que vulgarmente são chamadas dos Açores e Cabo Verde cem léguas para o Ocidente e ao Meio Dia (...) A Vós e a vossos herdeiros e sucessores (reis de Castelã e Leão) pela autoridade do Deus onipotente a nós

⁴⁷ Todas as reflexões de Darcy Ribeiro são extraídas da obra *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. Ver p. 66.

concedida em S. Pedro, assim como o do vicariato de Jesus Cristo, a qual exercemos na terra, para sempre, no teor das presentes, vô-las doamos, concedemos e entregamos com todos os seus domínios, cidades, fortalezas, lugares, vilas, direitos, jurisdição e todas as pertenças. E a vós e aos sobreditos herdeiros e sucessores, vos fazemos, constituídos e deputamos por senhores das mesmas, com pleno, livre e onímodo poder, autoridade e jurisdição. (...) sujeitar a vós, por favor da Divina Clemência, as terras firmes e ilhas sobreditas, e os moradores e habitantes delas, e reduzi-los à fé Católica (...)⁴⁸

Esta determinação eclesiástica foi uma espécie de marco na situação interativa social que estava por se estabelecer na América do Sul, que constituiu as relações de forças que seriam a sua base e que seriam determinantes no seu próprio desenvolvimento: uma distribuição de forças econômicas extremamente desigual, na medida em que “justificou o direito do latifundiário à terra que lhe foi outorgada, bem como o comando de todo o povo como uma mera força de trabalho, sem destino próprio, cuja função era servir ao senhorio oriundo daquelas lutas”.

Os iberos trataram de se apossar das terras de uma forma exagerada, pois ainda que não pudessem usá-las inteiramente, era importante obrigar os povos exóticos a trabalhar em terra alheia, para gerar riquezas em benefício exclusivo de uma elite privilegiada. Os nativos não tinham nenhuma liberdade, pois eram tratados como hereges que iriam ser catequizados e livrados da perdição eterna. Darcy Ribeiro afirma: “nada mais natural do que pensar assim para um ibero que acabava de expulsar os hereges sarracenos e judeus, que haviam dominado por séculos. Ainda com o fervor das cruzadas gloriosas contra os mouros, eles se assanharam, aqui, contra o gentio americano”.⁴⁹

O “natural” poder de mando absoluto do cristão ibero, ao longo dos séculos que se passaram, deu ensejo à formação de uma classe dirigente exógena e indiferente ao seu povo, que vem exercendo sua hegemonia de uma forma interminável e solidária somente com aqueles que a elas pertencem. De fato, a nossa “elite dominante” nunca se constituiu numa “elite nativa”, sendo fruto direto de uma dominação colonial portuguesa, que mantinha uma dependência direta com a metrópole, e que, curiosamente, surgiu a partir do domínio estatal lusitano e só muito mais tarde veio a se constituir como uma elite nacional, que de fato nunca deixou de se sentir “estrangeira” em relação aos menos favorecidos, não estabelecendo com eles qualquer compromisso social. Afirma Darcy Ribeiro:

⁴⁸ Op. cit., p. 40.

⁴⁹ Op. cit., p. 71.

Nada é mais continuado, tampouco é tão permanente, ao longo destes cinco séculos, do que essa classe dirigente exógena e infiel ao seu povo. No afã de gastar gentes e matas, bichos e coisas para lucrar, acabam com as florestas mais portenhosas da terra. Desmontam morrarias incomensuráveis, na busca de minerais. Erodem e arrasam terras sem conta. Gastam gente, aos milhões. Tudo, nos séculos, transformou-se incessantemente. Só ela, a classe dirigente, permaneceu igual a si mesma, exercendo sua interminável hegemonia. Senhorios velhos se sucedem em senhorios novos, super-homogêneos e solidários entre si, numa férrea união superparada e a tudo predisposta para manter o povo gemendo e produzindo. Não o que querem e precisam, mas o que lhes mandam produzir, na forma que impõem, indiferentes a seu destino.

Neste sentido, inicialmente, o povo propriamente brasileiro só podia fazer parte dos “grupos sociais dominados” que de fato eram resultado de “um conglomerado díspar, composto por índios trazidos de longe, que apenas podiam entender-se entre si; somados à gente desgarrada de suas matrizes originais africanas, uns e outros reunidos contra a sua vontade, para se verem convertidos em mera força de trabalho escravo a ser consumida no trabalho; gente cuja renovação mesma se fazia mais pela importação de novos contingentes de escravos que por sua própria reprodução”.

De fato, a “ética do aventureiro”, entre nós desenvolvida, sendo própria dos nossos colonizadores, que não tinham controle sobre os resultados das ações, atrapalhou a implantação de uma “europeidade adaptada”. Ao contrário dos povos da América do Norte, que, graças ao desenvolvimento da noção democrática de poder próxima do “agir conjunto”, conforma bem especifica Hannah Arendt, conseguiram desenvolver as potencialidades da sociedade ocidental, como se fossem uma prolongação natural dos padrões europeus e não como uma assimilação exógena imposta de cima para baixo. Em oposição ao que ocorreu na América do Sul, a colonização norte-americana resultou da fundação de um organismo político original que não precisou utilizar a violência para se impor, de tal forma que a estruturação da Constituição não foi imposta pelo Governo, na medida em que recaía nas cartas e convenções já existentes e aceitas pelo povo. Conforme as palavras de Darcy Ribeiro:

Essas linhas de formação correspondem, no lado nórdico, à formação de um povo livre, dono do seu destino, que engloba toda a cidadania branca. No nosso sul, o que se engendra é uma elite de senhores de terra e de mandantes civis e militares, montados sobre a massa de uma

subumanidade oprimida, a que não se reconhece nenhum direito. A evolução de uma e de outra dessas formações dá lugar, nas mesmas linhas, de um lado, ao amadurecimento de uma sociedade democrática, fundada nos direitos de seus cidadãos, que acaba por englobar também os negros. Do lado oposto, uma feitoria latifundiária, hostil ao seu povo condenado ao arbítrio, à ignorância e à pobreza.⁵⁰

O desenvolvimento do chamado “Brasil sertanejo” é, sem dúvida, um dos efeitos mais marcantes desta assombrosa imposição de vontade ibérica, baseada no estabelecimento de privilégios econômicos e sociais, que marca o surgimento e desenvolvimento do “Povo brasileiro”.

O sertão não pode ser confundido com as terras frescas e férteis do massapé, com rica cobertura florestal, onde foi possível cultivar cana-de-açúcar. Ao contrário, a cobertura vegetal do agreste é extremamente pobre na maior parte de seu território, compondo uma paisagem de pastos naturais ralos e secos, bem como, arbustos com ramos tortuosos. A vegetação da caatinga evidencia uma adaptação ao clima extremamente seco, pois nela se desenvolvem as cactáceas, os espinhos e as xenófilas, aptas a condensar a umidade das madrugadas frescas nas suas folhas fibrosas e as águas da estação chuvosa, em seus tubérculos.⁵¹

No agreste, depois nas caatingas, a existência destes pastos naturais possibilitou o desenvolvimento de uma economia pastoril, associada originalmente à produção açucareira como fornecedora de carne, de couro e de bois de serviço. Com o crescimento de mercado interno e do externo, voltado para a exportação do couro, ele pode se expandir ao longo dos séculos, fazendo com que boa parte da população nacional ocupasse extensas áreas na região. Esta população, que passou a ser denominada de “sertaneja”, sofreu as consequências de seu isolamento espacial, desenvolvendo traços característicos originais em vários aspectos, mas principalmente na própria forma de ver o mundo. O gado era trazido das ilhas de Cabo Verde pelos portugueses, sendo que os primeiros lotes se instalaram no agreste pernambucano e na orla do recôncavo baiano, pois deveriam situar-se longe dos engenhos para não causar danos aos canaviais. Os lotes foram se expandindo ao longo dos séculos, de modo que, no fim do século XVI, os criadores baianos e pernambucanos já ocupavam os sertões do Rio São Francisco, até chegar às terras do Piauí e do Maranhão.

Todavia, é preciso ressaltar que a expansão do pastoreio dependia da posse do rebanho e do domínio das terras de criação. O gado era comprado, mas as terras,

⁵⁰ Op. cit., p. 126 e 172.

⁵¹ Op. cit., p. 340.

que pertenciam nominalmente à coroa portuguesa, eram concedidas, gratuitamente, na forma de sesmarias, àqueles que fossem dignos de merecer o favor real. Assim, surgiram os maiores criadores de gado do País, que vieram a constituir os maiores latifúndios do Brasil. Cada vez que o gado ocupava uma porção de terra nova, esta era apropriada legalmente em sesmaria. Como os currais só podiam ter a sua sede perto dos poucos rios permanentes, e também não muito distante dos barreiros naturais, fornecedores de sal para o gado, de fato, estas sesmarias acabaram abarcando grandes porções de terras, individualmente, utilizando-se dos vaqueiros para coordenar o movimento do gado.

Os vaqueiros tomavam conta do rebanho, periodicamente, separando uma rês para eles, como pagamento, para cada três marcadas para o dono, de modo a ir juntando as peças do seu próprio rebanho, que deviam levar para regiões ainda mais distantes no interior do próprio sertão, ainda não alcançadas pelas sesmarias. As relações entre o criador e os vaqueiros eram hierarquizadas, baseadas, portanto, no modelo de poder como imposição da vontade de um sobre outro, mas que se justificava, de forma aproximada, através da chamada dominação tradicional patrimonialista, exposta por Max Weber. Afirma Darcy Ribeiro: “o senhor, enquanto presente, se fazia compadre e padrinho, respeitado por seus homens, mas também respeitador das qualidades funcionais destes, ainda que não de sua dignidade pessoal. Entretanto, tal como ocorre com os povos pastoris, a própria atividade especializada destacava o brio e a qualificação dos melhores vaqueiros na dura lida diária com o campo. Ensejaram-se, assim, comparações de perícia e valor pessoal, fazendo-os mais altivos que o lavrador ou o empregado serviçal.”⁵²

Todavia, a relação de poder estabelecida fazia com que o proprietário tivesse autoridade plena sobre os bens e até sobre as vidas de seus servidores. Deste modo, mesmo a convivência próxima e até mesmo o reconhecimento do valor de lealdade dos serviçais não deram ensejo a uma união entre os segmentos, que permaneceram sob a égide de uma forte divisão hierárquica, que, muitas vezes, acumulou arbitrariedades. No entanto, na expectativa de um dia tornarem-se criadores, muitos mestiços dos vilarejos litorâneos, cansados da rigidez do trabalho nos engenhos de açúcar, dirigiram-se ao pastoreio, aumentando a oferta de mão de obra, tornando desnecessária, portanto, a compra de escravos.

As atividades pastoris, nas condições climáticas dos sertões cobertos de pastos pobres e com extensas áreas sujeitas às secas periódicas, foram responsáveis pela conformação não só da vida, mas a própria da própria aparência do homem e do gado. Ambos reduziram a sua estatura, e tornaram-se ossudos e extremamente magros. O gado e os homens foram se multiplicando e penetrando terra adentro até ocuparem, ao fim de

⁵² Op. cit., p. 342.

três séculos, quase todo o sertão interior. As terras mais pobres dos carrascais, onde o gado não podia crescer, foram dedicadas à criação de bode, cujos couros encontravam amplo mercado. Esses bodes multiplicaram-se bastante por todo o Nordeste. Crescendo junto ao gado, transformam-se mais tarde na única carne ao alcance do vaqueiro. Segundo as próprias palavras de Darcy Ribeiro:

A emigração para o sertão aumentou muito, de modo que os currais se tornaram criatórios de gado, de bode, e de gente; os bois para vender, os bodes para consumir, os homens para emigrar. Contando com força de trabalho excedente, as fazendas deixaram de pagar os vaqueiros em reses, estabelecendo sistemas de salários em dinheiro, que, computando o rancho e a alimentação, pouco saldo asseguravam ao trabalhador. Depois o Nordeste pastoril começou a dedicar-se ao cultivo de um algodão arbóreo, o moço, cujo caráter xerófilo lhe permitia sobreviver e produzir, mesmo nas áreas mais secas do sertão, um casulo de fibras longas com ampla aceitação no mercado mundial.⁵³

O avanço da ocupação desigual no sertão foi incentivado, também, pelo cultivo do moço. Segundo o Autor:

Cada criador procurou cultivar, também, o moço, ocupando nessa tarefa as famílias de seus vaqueiros, e depois gente que foi atraída para o sertão pelos novos cultivos. Como resultado, temos o povoamento crescente dos sertões semi-áridos. Os cultivadores de algodão recebiam uma quadra de terra para cultivar o alimento que comeriam e outras para produzir colheitas de moço, de que deveriam entregar metade para o proprietário. Em cada fazenda, além da casa de fibras do criador, avarandada e provida de portas e janelas, e das rancharias singelas de seus vaqueiros, se acrescentavam às palhoças miseráveis que abrigavam os lavradores de moço.

O sertão passa a ser densamente povoado em relação ao baixo nível de tecnologia, que seria compatível com a exploração pastoril latifundiária. Logo, as lavouras de moço entraram em decadência, tornando mais difícil as condições de provimento de subsistência. A presença destes excedentes humanos revelou-se de forma mais dramática por ocasião das secas que assolaram periodicamente a região. “Levas de flagelados passam a emergir do sertão esturricado pela seca e pelo sol causticante, enchendo, primeiro, as estradas, depois as vilas e cidades sertanejas com a presença sombria da miséria. Com o aumento da população, as zonas de pastoreio transformaram-se em criatórios de gente,

⁵³ Op. cit., p. 347.

que ao logo dos anos serviram para abastecer as demais regiões do país com a mão-de-obra barata.”⁵⁴

Assim, desde a segunda metade do século passado, as secas nordestinas transformaram-se num problema nacional a exigir do governo medidas de socorro e de amparo. Todavia a relação entre o poder federal e a população flagelada pela seca sempre foi também controlada por meio da “poderosa camada senhorial dos coronéis, que controla a vida do sertão, monopolizando não só as terras e o gado, mas as posições de mando e as oportunidades de trabalho. A ordem oligárquica, que monopolizara a terra pela outorga oficial das sesmarias durante a época colonial, continua conduzindo, segundo seus interesses, as relações com o poder público, conseguindo, por fim, colocar até mesmo as secas a seu serviço e fazer delas um negócio. Todos os programas de socorro aos flagelados resultaram em iniciativas que consolidaram o latifúndio pastoril, salvaguardando o gado bovino dos fazendeiros, mas mantendo o sertanejo nas mesmas condições precárias, cada vez mais indefesos em face de uma exploração econômica mais danosa do que as secas. Sob estas condições de domínio despótico, o sertanejo ficou condenado a ser um eterno itinerante, criadores de nichos que devem fatalmente abandonar quando chega o dono legítimo das terras que desbravam. Esta exclusão econômica e social, de fato, constituiu o arbítrio social que coordenou as relações de força, que compuseram a base da situação comunicativa normativa abusiva, presente na sociedade brasileira da época em que ocorreu a Guerra de Canudos.

Ademais, este isolamento das populações sertanejas e sua dispersão em pequenos núcleos humanos fizeram com que os sertanejos conservassem muitos traços arcaicos, que se manifestam por sua religiosidade fanática, por seu laconismo e rusticidade, por sua predisposição ao sacrifício e a violência. Eles alimentam sentimentos, por vezes contraditórios, em relação ao mundo do domínio despótico em que vivem: têm medo de perder a “proteção” do seu senhor e de serem excluídos do nicho em que vivem, mas ao mesmo tempo, historicamente, buscaram através do fanatismo religioso e do cangaço, o abandono e a superação radical desta mesma ordem. O cangaço (termo que define o aparato que ornamenta a vestimenta do cangaceiro) surgiu como uma espécie de reação desconfirmadora à falta de justiça social no sertão. Não aceitando viver sob o julgo do coronel, na qualidade de jagunço ou alugado, passou a formar grupo próprio, vivendo sem lei nem rei, a tomar pelas armas e a extorquir poderosos.

Virgulino Ferreira, o Lampião, foi o mais famoso cangaceiro, que ingressou neste tipo cangaço de vingança após sua família envolver-se num conflito de terras com Saturnino das Pedreiras, no Estado de Pernambuco. Relata-se que após inúmeros conflitos

⁵⁴ Op. cit., p. 348.

sua família deixou as terras, mas foi violentamente perseguida pela Polícia, que desferiu um tiro à queima roupa, no seu pai, que já estava desenganado e não esboçou qualquer reação que justificasse a sua morte. Virgulino passa a agir como uma fera raivosa e recebe o apelido de Lampião por causa da rapidez com que manuseava o rifle, fazendo um clarão, parecendo um Lampião. Já Canudos foi um exemplo radical e trágico deste “misticismo militante” onde os sertanejos, inspirados pela autoridade de Antônio Conselheiro, deixaram de lado sua resignação tradicional para assumir uma combatividade extrema que ousou desafiar a ordem oligárquica estabelecida. Com bem afirma Darcy Ribeiro: “em torno desse taumaturgo, que combinava à paixão de profeta talentos de reformador social, concentra-se em Canudos, no alto sertão são-franciscano, uma vasta população sertaneja incandescida pelo seu misticismo. Os fazendeiros vizinhos viram imediatamente o caráter intrinsecamente subversivo daqueles rezadores. O que estava por traz daquele surto de religiosidade bíblica era o abandono das fazendas pela mão-de-obra que as servia e que resultaria, fatalmente, na divisão das terras se o mal não fosse erradicado”.⁵⁵

3.2 O conceito-imagem da aniquilação do sujeito Manuel feita pelas forças oligárquicas do sertão

A primeira parte do filme *Deus e o diabo na terra do sol* retrata, de uma forma naturalista, através da linguagem visual marcante, a descrição antropológica feita por Darcy Ribeiro, anteriormente desenvolvida. Conceitos-imagem de grande impacto emocional nos fazem vivenciar o vazio, o isolamento social do vaqueiro Manuel (Geraldo Del Rey), sua mãe e sua esposa Rosa (Ioná Magalhães), que vivem num triste e depauperada cabana cedida pelo Coronel Moraes. O close da câmara na carcaça do boi coberta de moscas representa, de forma imediata, em termos logopáticos, o clima de morte e abandono que cerca os nossos personagens. A vida no sertão é áspera, o calor sufoca, o esforço físico do trabalho repetido de preparação do alimento básico, socar a paçoca e ralar da mandioca, faz uma analogia com a dureza rotineira da exclusão social e econômica do sertanejo sem perspectiva de progresso e definição de um objetivo humano maior.

Rosa comunica um sentimento de desesperança diante da possibilidade de transformações, baseado numa racionalidade cética e realista. Manuel, todavia, mostra, desde início, uma crença mística na possibilidade do “*milagre da libertação/salvação*” prometido por Santo Sebastião, beato e líder religioso popular de Monte Santo. Num tom intimista, comenta com Rosa seus planos de progresso dentro dos limites da ordem instituída pelo coronelismo. Pretende ir até a feira para fazer a partilha do gado com o

⁵⁵ Op. cit., p. 353.

Coronel, vender duas vacas, para finalmente comprar um pedaço de terra para plantar uma colheita própria. Rosa responde com exaustão física e falta de esperança “*acho que não adianta*”. Manual afirma, enquanto prepara o seu cigarro de palha: “não sei não, o tempo está ruim, mas pode vir um milagre do céu”.

Na cena em que Manuel vai à feira para fazer a partilha do gado, vemos uma apresentação documental e naturalista da população local que vive na região. O encontro com o Coronel Moraes vai decepcionar os planos otimistas de Manuel e expor com toda crueza a realidade dejuridificante, ou seja, a sobreposição do código da violência sobre o código do direito. Ao se colocar na condição de sujeito e justificar, de forma humilde e submissa à autoridade do coronel, que trouxe apenas doze vacas porque quatro morreram em virtude de terem sido mordidas por cobras, ele propõe a partilha das vacas como forma de pagamento por seu trabalho de criação dos animais.

Para a sua surpresa e indignação, o Coronel responde: “não tem conta para acertar, pois as vacas que morreram eram todas suas”. Manuel contra-argumenta, com base em dados da realidade: “Mas seu Moraes, as vacas tinham o ferro do senhor”, não podem ser logo as minhas, sou homem pobre, foi azar, mas é verdade, as cobras morderam as vacas do senhor”. O Coronel responde, com arrogância cínica, ao identificar direito e força: “*Já disse e tá dito a lei tá comigo*”. Imediatamente, Manuel percebe a atitude abusiva do coronel, que é indiferente à lei do Estado e à lei da tradição, pois só visa a proteção casuística de seus interesses econômicos privados. Percebe o abuso de poder sendo praticado, em termos comunicativos, que condena-o, de forma injusta e arbitrária, a ficar sem pagamento efetivo pela criação do gado do coronel Moraes, apesar do trabalho ter sido cumprido. Não há mais violência simbólica, mas exposição das relações de violência física concreta, que estão na base do coronelismo.

Neste momento, ele testemunha a sua aniquilação como sujeito da relação de autoridade imposta, pois, mesmo tendo a seletividade de sua ação controlada pelo coronel, confirmando a legalidade imposta, e mesmo não sendo responsável pela morte das quatro vacas, não terá direito ao pagamento previamente estipulado. O coronel desconfirma a legalidade e reage de forma a tratar a confirmação normativa de Manuel como se fosse uma rejeição ilícita. Se houve morte do gado já pertencente ao coronel, muda-se a regra de forma abusiva, para proteger os interesses do latifundiário em prejuízo total do vaqueiro.

A contrarreação decepcionada de Manuel é desconfirmadora da autoridade da lei casuística invocada pelo coronel, que não tem mais autoridade, liderança e reputação. Ele questiona a sua legitimidade, sua justiça e de certa forma a sua validade quando afirma: “*mas que lei é esta*”? Coronel responde em tom de ameaça: “quer discutir”!... Manuel responde: “*só to querendo saber que lei é esta que não protege o que e meu*”. O coronel retruca de forma assertiva: “*Já disse e tá dito, você não tem direito a vaca nenhuma*”. Manuel mais uma vez aponta a arbitrariedade da “lei do coronel”, afirmando: “*mas seu*

Moraes, o senhor não pode tirar o que é meu.” O clímax do confronto que se anuncia transparece quando o coronel desafia Manuel ao dizer: “*Tá me chamando de ladrão!*”!... Manuel expõe com segurança que “é o próprio coronel que esta afirmando este fato” ... e a passa a ser açoitado pelo chicote do coronel, como punição ao seu ato de rebeldia. Claramente, na comunicação normativa abusiva, o controle da seletividade da ação de Manuel é substituído pela coação explícita. Isto enfraquece a o exercício da violência simbólica e aceitação da metacomplementaridade da relação autoridade/sujeito.

Em consequência, o sentimento de injustiça, de sentir-se aniquilado como sujeito, se amplia na mente de Manuel e sua reação desconfirmadora explode através dos mesmos códigos de violência defendidos pelo coronel: De forma emotiva e alheia a qualquer código jurídico, ele esfaqueia mortalmente o coronel e foge para casa, de forma desesperada. É perseguido por jagunços que matam a sua mãe de forma violenta. A situação existencial limite está caracterizada e a metacomplementaridade normativa dos poderes oligárquicos esvaziada. Recusando aceitar a legitimidade da opressão político-econômica habitual de “*trabalhar duro para nada conquistar*” em total desacordo com as regras legais, ele não vê mais possibilidade de sobreviver na ordem oligárquica do coronelismo. Não há mais espaço nem para figurar como o excluído, nesta relação. Ele está aniquilado como “sujeito” desta relação, cumprindo ou não a legalidade, ele deverá ser punido como praticante a ilicitude.

Diante da cova de sua mãe, só resta a Manuel assumir integralmente a subversão, a reação desconfirmadora da ordem coronelística, juntando-se ao grupo do beato Santo Sebastião, líder religioso revolucionário da região de Monte Santo, desconfirmador da Igreja Católica oficial, para pedir proteção. Sua visão mística conclui que a tragédia foi trazida “*pela mão de Deus lhe chamando pelo caminho da desgraça.*” Nesta parte do filme, veremos o esforço de Manuel para confirmar a cadeia normativa informal imposta pelo beato.

3.3 Manuel e Rosa encontram Santo Sebastião, o “Deus” na terra do sol. “*O sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão*”

A seguir, enquanto Manuel e Rosa sobem a enorme escadaria de pedra, uma citação clara da escadaria de Odessa exibida em *O Encouraçado Potemkin* (Eisenstein) aparece a figura mística do beato Santo Sebastião (que também aparece na citada obra de Eisenstein) no alto da Santa Cruz fazendo sua pregação aos fiéis, que não são atores profissionais, mas marcantes figurantes do próprio povo sertanejo. Os conceitos-imagem dos rostos humanos em close e a sensível música de Vila Lobos causam impacto humano e valem por muitas palavras. Glauber ousou, literalmente, mostrar a cara do Brasil, na sua face mais popular e sofrida, com propósitos políticos de humanização claros e não

numa perspectiva que podemos hoje chamar de puramente “espetacular”. O discurso do beato reproduz uma profecia de transformação da dura realidade do sertanejo. Ele afirma: “Do outro lado de lá, deste Monte Santo, existe uma terra, onde tudo é verde, os cavalos comendo as flores e os animais bebendo leite nas águas do rio. Os homens comem o pão feito de pedra e a poeira da terra vira farinha. Tem água e comida, e a fartura do céu. Todo dia que o sol nasce aparece Jesus Cristo e Virgem Maria, São Jorge e seu Santo Sebastião.” O caráter desconfirmador da ordem oligárquica coronelística abusiva aparece, claramente, quando ele reafirma a antiga pregação libertadora do Conselheiro, como tentativa clara de exercício de uma violência simbólica discursiva que fortaleça a sua liderança e sua reputação perante o povo:

É preciso mostrar aos donos da terra, o poder e a força do Santo. Eles tiraram Dom Pedro do trono e agora querem matar quem ama o imperador. Mas quem quiser alcançar a salvação fica aqui comigo, até o dia em que aparecer o sol, o sinal de Deus. O sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão. O homem não pode se escravo do homem, o homem tem de deixar as terra que não é dele e buscar as terras verdes do céu. Quem é pobre vai ficar rico do lado de Deus é quem e rico vai ficar pobre nas profunda do inferno. E nois não vai ficar sozinho, porque meu irmão Jesus Cristo mandou um anjo guerreiro com sua lança pra cortar a cabeça dos inimigo.

Recusando os apelos de Rosa, para desistir do feito, Manuel a empurra, deixando-a no meio da escadaria e se entrega à liderança e a reputação normativa informal redentora do beato, afirmando com fé: “To condenado, mas tenho coragem, entrego minha força ao meu Santo para libertar o meu povo”. Num ato de entrega total, ele beija os pés do Santo.

A cena seguinte propõe uma surpreendente mudança radical no cenário, expondo, através de conceitos-imagem de grande impacto emotivo, a visão crítica de Glauber sobre a liderança do beato e sua real incapacidade de libertação dos padrões de dominação abusiva da época, já que a violência real, e não apenas simbólica, está na base de sua comunicação normativa informal. Uma violenta cena de assalto a uma vila, a tortura e morte dos infiéis praticada, mostra que a intenção de “cortar a cabeça do inimigo” não era apenas uma figura de linguagem retórica, pois era praticada ao pé-da-letra, por Sebastião e seus seguidores. Depois de terminada a ação caótica e irracional, os combatentes saem em “procissão”, disparando as armas para o alto enquanto cantam e rezam “*Ave Maria*”. Manuel está em êxtase, pois o poder de matar inocentes de forma arbitrária deixa de ser uma prerrogativa da elite latifundiária e torna-se algo que está ao seu alcance. De volta ao alto da Santa Cruz, muitos sobem a escadaria de joelhos, de forma penitente e submissa. Rosa observa, com estranheza, a reza dos fiéis na igreja informal de

Santo Sebastião e depois reclama que Manuel a esqueceu. “Você seguiu Sebastião e foi me deixando”, diz ela. Manuel afirma que não se lembra de mais nada, nem da noite, nem do dia, ele tem de ficar sozinho se libertando de mulher e filho.”

Sebastião prega a profecia para Manuel, como exercício de violência simbólica que tenta controlar a sua seletividade, em termos de obediência: “Vamos levar um ano em Monte Santo, esperando uma chuva de ouro, depois nos vamos pro uma ilha no meio do mar e vamos deixar o fogo do inferno queimar de uma vez toda essa republica da desgraça. A ilha não existe, a gente trás ela dentro da alma. As ilha não existe, porque andar sofrendo até o fim da vida ? Você foi enviado para ser a minha força no sofrimento e na guerra, Você tem de lutar por mim”. Derruba Manuel, comprime o cajado contra o seu corpo e o esbofeteia com força. Rosa, em desespero, fala a Manuel: “Ele disse que a ilha não existe, que nos deveríamos andar no sofrimento!” Manuel retruca : “Existe sim, mentira, você e este povo não presta, não vale nada ! Mas eu vou ficar vivo e vou ser rei ! Vou criar o meu gado num campo de capim verde.” Rosa contesta, com veemência: “Isto é sonho Manuel, a terra toda é seca e ruim. Vamos embora, trabalhar para ganhar a vida da gente, antes que venham as tropas do governo e faça como fizera em Canudos....matar homem, mulher, degola os meninos”. Manuel contesta a fala de Rosa: “se vir à guerra, luto contra mil soldados com a minha lança de São Jorge. Se o povo do Santo morrer, vão recriar na ilha. O destino maior do que a morte.” Sebastião, ao perceber o perigo da visão crítica de Rosa, afasta Manuel que esta totalmente submisso a sua autoridade.

Neste momento, surge o personagem mítico Antonio das Mortes, matador profissional de cangaceiros, que recebe dinheiro dos coronéis para o feito. Neste ponto, surge a visão crítica de Glauber, em torno da situação abusiva e dejuridificante que conduz a situação política brasileira. Dentro da Igreja, um padre e um coronel, percebendo a ameaça das atitudes subversivas e deconfirmadoras de Sebastião, em relação à institucionalização da autoridade da igreja católica oficial e da própria instituição do coronelismo, pretendem contratar os “serviços profissionais” de Antonio das Mortes para assassinar Sebastião. Oferecem a quantia inicial de 300 contos de reis. Aqui reproduzimos o polêmico e revelador diálogo travado entre eles. A proposta é claramente combater a rebeldia do beatismo através de mecanismos normativos abusivos. Não através dos mecanismos jurídicos disponíveis, desconfirmando a sua desconfirmação, transformando-a em simples rejeição ilícita, mas através de atitudes violentas e igualmente desconfirmadoras do direito positivo brasileiro, que deveriam confirmar.

Padre: “Depois que ele apareceu, na paróquia não entrou mais nenhum centavo de batismo e de casamento”.

Coronel: “Sebastião prejudica a Igreja e o governo nunca que se interessa. Eu sempre disse que aqui só existem duas leis, a lei do governo e a lei da bala. Eu nunca resolvi a eleição com voto”.

Padre: “Se os fortes não se unirem, eles acabam com tudo.”.

Antonio das Mortes responde, com um tom de voz profundo e consciente: “Matar cangaceiro é arriscado, mas é fácil. Todo mundo ainda tá lembrado de Canudos. Veio as tropa do governo pra brigar com os beatos do Conselheiro, se pensava que era coisa pequena e deu na guerra que deu”.

Padre: “Preciso impedir que Sebastião se torne um novo Conselheiro”.

Antonio das Mortes. “Eu não tenho medo de guerra, vivo nela desde em que nasci. O senhor bem sabe que é perigoso bulir com as coisas de Deus. Padre: Sebastião é um inimigo da Igreja. O povo é cristão e segue ele. Muita gente já me contou que aconteceu milagre no Monte Santo”. Ele hesita em aceitar a proposta afirmando: “O padre pode achar que Sebastião tem parte com o Diabo, mas eu acho que ele tem parte com Deus também.”

Todavia, uma conversa em particular com o Padre, que dobra a oferta em 600 contos, o convence de forma definitiva.

Padre: “Depois você vai embora daqui, compra uma fazenda e vive em paz o resto da vida”. É esta sua penitência Antonio. Somente depois que você cometer um crime maior, pode ser perdoado pelos crimes que cometeu.

Antonio das Mortes. “Seiscentos contos... diz para os coronel que eles pode ficar em paz. Sebastião acabou”. Uma música sacra e tocada com veemência.

Voltando ao cenário da Santa Cruz, testemunhamos que Manuel já está completamente dominado pela violência simbólica de Sebastião, que controla a sua seletividade. Ele afirma: “Daqui eu vejo o mar, depois a terra da salvação”. Com o terço no pescoço e expressão de profundo sofrimento, ele parte para o seu martírio de fé definitivo. Esta é uma das cenas mais marcantes do filme, do ponto de vista emotivo, que é toda comunicada através das imagens autênticas, gravadas em um longo plano sequencial, sem utilizar uma palavra sequer. Em penitência, Sebastião acompanha Manuel no seu penoso martírio físico, subir de joelhos a longa escadaria, carregando uma enorme pedra na cabeça. Ele a derruba, várias vezes, mas não desiste. Este costume religioso realmente existiu na região. Rosa chora com falta de esperança ao ver o fanatismo do marido e do povo rezando ao seu redor. Sebastião percebe o perigo da visão lúcida e crítica de Rosa e persuade Manuel, já em completo estado de submissão e alienação, de que ela está possuída pelo demônio. Acrescenta que o único meio de salvá-la seria trazê-la até à Igreja acompanhada de uma criança bem jovem e inocente. Assim, Manuel esbofeteia Rosa e grita em desespero completo que “todos terão oportunidade de encontrar a ilha somente se forem lavadas as almas dos pecadores com sangue dos inocentes”.

Manuel confirma às ordens de Sebastião, ignorando os protestos de Rosa. No interior da Igreja, a dramaticidade da violência atinge seu ápice. Manuel segura o bebê com as suas mãos para que Sebastião penetre a sua faca. A seguir, ele utiliza o mesmo

punhal para fazer o sinal da cruz na testa de Rosa, com o sangue da criança. Manuel fica atônito ao ver o bebê morto em seus braços: Após sussurrar a frase “não posso vingar a morte de Jesus Cristo com sangue dos inocentes”, ele parece tomar a consciência trágica de que seu Deus salvador é um assassino. Grita de forma dolorida, quando parece perceber que não está de fato se libertando, nem servindo a Deus, mas reproduzindo as situações abusivas e violentas do passado de forma invertida, ou seja, na condição de algoz e não mais de vítima. Sebastião se assusta com o grito, e derruba a faca.

Rosa, que está caída no chão, aproveita a oportunidade, pega a faca e, num ato desconfirmador violento, desfecha dois golpes mortais em Sebastião, vai até a porta e assiste a violenta matança do povo feita por Antonio das Mortes. Tiros ecoam por toda parte. Ao entrar na Igreja, Antonio das Mortes resolve poupar as vidas de Manuel e Rosa, para que possam contar a estória. Descendo a escadaria, ele encontra o cego Júlio, única testemunha da morte dos beatos que, segundo ele próprio, “morreram felizes porque estavam rezando”. Inicia-se a terceira e mais mítica parte do filme. Manuel e Rosa caminham pelo sertão, na companhia do cego Julio até o destino promover o encontro com Corisco, o único remanescente, vivo, do grupo desconfirmador de Lampião. Após vingar a morte de seu líder, segue com sua esposa Dadá e mais três cabras, numa desesperada tentativa de resgatar a identidade do cangaço.

3.4. Manuel e Rosa encontram Corisco, o “Diabo” de Lampião que habitava a terra do sol. “Vamos quebrar tudo para que o sertão vire mar e o mar vire sertão”

Corisco, aquele que andava sempre rodando, (Othon Bastos) é bastante complexo, pois é um personagem épico que incorpora o papel de ser o último cangaceiro, ex-seguidor de Lampião, que é violento, mas que ainda guarda qualidades místicas, na sua devoção ao Padre Cícero, a ponto de se confundir com o próprio beato. Curiosamente, Othon Bastos emprestou sua voz a ambos os personagens. Mas ele é, ao mesmo tempo, uma figura política, pois ele também fala o que Lampião falaria, tendo a capacidade crítica de ver a realidade política que não pode ser alcançada pelo simplório vaqueiro Manuel. Nesta terceira parte, o filme atinge um tom bem intimista e teatral, bastante diferente do realismo inicial. A lucidez e objetividade iniciais vão se diluindo com a evolução dialética da dramaticidade da história, fazendo com que Manuel e Rosa desçam, de forma paradoxal, aos infernos de seu drama de opressão, na medida em que buscam de forma intensa a liberdade. Nas primeiras cenas, Corisco, apresenta a sua liderança informal anarquista de cangaceiro, também desconfirmadora da ordem social coronelística abusiva. “Tô cumprindo a minha promessa padrinho Cícero, não deixo pobre morrer de fome !” Grita, girando o seu corpo, “Lampião está vivo”! Ao conversar com Dadá, acrescenta:

Virgulino acabou na carne, mas no espírito está vivo. O espírito está no meu corpo e agora juntou os dois, o cangaceiro de duas cabeças, uma por fora, outra por dentro. Uma matando e a outra pensando. Agora, eu quero ver este homem de duas cabeças não pode consertar este sertão. E o gigante da maldade comendo o povo para engordar o governo da República. Mas São Jorge me emprestou a lança dele para matar gigante da maldade. Ta aqui o meu fuzil pra não deixar pobre morrer de fome.

Manuel agarra-se ao pé de Corisco, em prantos, em busca de nova proteção que venha a reforçar a sua alienação política, que, neste ponto, chegará ao limite. Ao saber da morte de Sebastião e seu beato ele afirma: “Governo de uma peste, mataram o beato e mataram Lampião. Rosa e Dada se entreolham em reconhecimento mútuo.” Rosa acaricia a face de Dadá.

Numa intrigante cena, que parece revelar, em termos de conceito-imagem, o inconsciente de Corisco, ele lembra e reproduz o seu último diálogo com Lampião, pouco antes da sua morte, dividindo sua personalidade em duas metades, como se de fato eles fizessem parte de uma mesma consciência. A cena é teatral e a criativa pluriperspectiva apresentada, através do mesmo personagem, é influenciada pelo método de interpretação de Brecht, bem conhecido pelo ator Othon Bastos. Ele fala diretamente com o espectador do filme para que este tome consciência crítica de sua representação teatral e desenvolva uma reflexão crítica:

Lampião: “Tem macaco por perto.”

Corisco: Tava esperando o final, sonhei com o fim, vamos morrer hoje.

Lampião: Morrer como? Tá doido?

Corisco: Eu vi o fuzil do Diabo dar dois tiros, um em cada olho, no teu Virgulino.

Lampião: Bota o teu azar para o lado, quem e que vai acertar no meu olho? Tô fechado com uma chave de padrinho Cícero.

Corisco: Mas foi um sinal, vai ser na hora do sol nascer.

Lampião: Aqui na toca, só se foi você, se você me traiu eu te mato.

Corisco: Eu não, eles lá, os macacos e o Diabo. Eu vou me embora que a hora não é minha. E tua! Dada, cabras vamo embora!

Lampião: Maria, Arvoreto, Gavião, todo mundo no papo amarelo. (Tiros ecoam).

Corisco relata a seu ato de rebeldia trágico e solitário: “Daí eu fui na fazenda do sujeito que traiu Virgulino, e cortei onze cabeças a facão, depois meti tudo num saco e mandei de presente para o delegado, com um bilhete escrito a sangue. Era o meu troco, para mostrar que eu estava na guerra, para vingar Lampião. Mas a cabroeira deu para trás,

e eu fiquei sozinho, com estes dois cabras para enfrentar mais de mil macacos armados de matadeira.”

Manuel passa a confirmar a autoridade informal de Corisco como uma espécie de novo líder protetor, com poder de reputação e faz um pedido: “Capitão Corisco, eu queria entrar para o cangaço. Podia ser um cabra bom na ajuda desta guerra. Já fui jagunço e já fiz muito assalto para dar de comer aos beatos. Manuel, é paradoxalmente, batizado, por Corisco, com o nome Sataná! Sua próxima missão é matar o coronel Calazans, “ele é gente do governo”!

Uma cena decisiva aparece a seguir. A casa do Coronel Calazans é invadida durante uma festa de casamento. Todo tipo de violência selvagem é praticada, com ódio puro. A noiva é estuprada por Corisco. Manuel come e bebe e se agarra a um crucifixo, como se estivesse hipnotizado. Rosa veste o véu da noiva em um estado de sublimação. Corisco manda Manuel “cortar a macheza do noivo corno”, e ele obedece, de forma submissa. Jóias são roubadas, o piano é destruído. De volta à caatinga, o noivo é escarpelado vivo por Corisco, numa cena que resultou de atos de improvisação dos atores. Manuel mostra-se muito perturbado ao presenciar a barbárie.

Dadá faz um pedido a Corisco: “Larga a guerra e vamos embora Cristino, é agora ou nunca. Corisco responde: “Embora para onde ? É preciso ficar para acabar com o que é ruim, vingando meu sofrimento, fazendo justiça.”

Manuel tem uma súbita percepção da ilusão de libertação e da violência simbólica discursiva defendida por Corisco e fala para Rosa: “Vô acabar com ele.” Rosa o derruba e bate nele. Corisco interrompe a reação violenta de Rosa, põe a espada no pescoço de Manuel, que, covardemente, pede que o cangaceiro lhe mate. O diálogo final é muito forte, pois mostra a consciência adquirida por Manuel em torno da perpetuação das comunicações normativas abusivas nas atitudes de Corisco.

Corisco: “O que você estava procurando quando deixou sua terra e foi para o Monte Santo?”

Manuel: “Justiça, Sebastião prometia...”

Corisco: “E eu não era a Justiça?”

Manuel: “Eu pensei capitão, mas não se pode fazer justiça, no derrame de sangue!”

Corisco assume a sua tragédia, que parece aglutinar toda a alienação do sertanejo, reconhecendo que a reprodução de abusos sofridos no passado não liberta, nem produz um senso de justiça genuinamente humano. Ao mesmo tempo, admite a falência do seu trabalho no cangaço com a morte do seu grande líder Lampião: Sua fala lembra um sofrido, mas consciente, solilóquio shakespeariano:

Quando eu era menino, fui chutado como um cachorro pelo pai deste cabra que esta por ai. Esperei vinte anos, esfolei

para aliviar a minha dor, não adianta mais nada, meu destino está tão sujo que nem todo sangue do mundo pode lavar. Tu é como os anjo, se eu morrer, vai embora com a tua mulher. Por onde passar pode dizer, que Corisco estava mais morto do que vivo. Virgulino morreu de uma vez, Corisco morreu com ele, pois o mesmo precisava ficar de pé, lutando até o fim, desarrumando o arrumado até que o sertão vire mar e o mar vire sertão.

O potencial dramático e emocional da cena é bastante intenso. O trabalho de câmera é exemplar, pois propicia um contato quase epidérmico do espectador com o drama do personagem.

Em seguida, aparece Antonio das Mortes, que conversa com o cego nas ruínas de Canudos, afirmando que ele se vê como um condenado que tem que cumprir o seu destino sem pena, nem pensamento. Ele parece assumir, de forma realista e lúcida, existencialmente, o código da violência que se sobrepõe ao jurídico, ao religioso e ao moral, nas relações sociais brasileiras. Trata-se do personagem mais forte e consciente de toda a trama, pois vislumbra que uma transformação social mais profunda no sertão tem de superar os modelos revolucionários tradicionais do beatismo e do cangaço, ou seja, tem de desenvolver-se sem a presença de Deus e do Diabo. Neste sentido, ao eliminar estas figuras, ele vai reproduzir mais uma vez o código da violência e pretende morrer com ele, já que dele também faz parte.

Cego: “É matando Antonio, que você ajuda os seus irmãos?”

Antonio das Mortes: “Eu mato Corisco, perseguindo até o fim. Eu não matei os beatos pelo dinheiro, matei porque não posso viver descansado com esta miséria.”

Cego grita: “A culpa não é do povo Antonio, a culpa não é do povo.”

Antonio das Mortes: “Um dia vai ter uma guerra maior neste sertão, uma guerra grande sem a presença de Deus e do Diabo. E pra que essa guerra comece logo, eu que já matei Sebastião vou matar Corisco e depois morrer de vez, porque nos somos tudo a mesma coisa.”

O cego vai avisar Corisco que ele está sentenciado de morte por Antonio. Dadá sugere que partam imediatamente, mas Corisco assume o seu destino trágico afirmando: “Aquela paz a gente só encontra na morte, cercado de anjo. Meu padinho Padre Cícero fechou o meu corpo, me espera, Antônio das Morte. Vou tomar com ele de homem para homem, de Deus para Diabo. É o capitão Corisco enfrentando o dragão da riqueza. Se eu morrer nasce outro, quem nunca pode morrer é São Jorge, o Santo do povo. Eu fico sozinho para enfrentar Antonio das Mortes”. Ao som da belíssima Bachiana n. 5, Rosa tem uma aproximação amorosa com Corisco. Subentende-se ela fica emocionada com a coragem do cangaceiro em assumir o seu destino trágico e sua rebeldia total. Rosa matou o Deus Sebastião, mas amou o Diabo Corisco. Quando Corisco pergunta para Satanás se

ele vai ou fica, ele responde que, pela primeira vez, vai seguir a decisão de Rosa e que, caso consigam escapar com vida, terão um filho para unir mais a vida deles. A resposta de Rosa é positiva e eles seguem com Corisco e Dadá.

Finalmente, ocorre o encontro entre os quatro com Antonio das Mortes, que pede a Corisco que ele se renda. Tiros atingem Dadá e Corisco. Reafirmando o seu caráter revolucionário, de não-submissão, Corisco não se rende e gira o seu corpo em sinal de protesto desconfirmador, antes de cair morto no chão. Antonio das Mortes corta a sua cabeça.

Na última cena, Rosa e Manuel correm com todas as suas forças para longe. Trata-se de uma cena alegórica, pois parece representar a final e definitiva tentativa de escapar desta condição cultural da violência, da comunicação normativa abusiva e da opressão reproduzida no beatismo e no cangaço. Numa situação de improviso, Rosa cai no meio do caminho, mas Manuel continua a correr com todas as suas forças. O narrador musical repete a profecia “o sertão mar virar mar”, mas alerta que a lição final apreendida na fábula é a de que *a terra é do homem, não é de Deus e nem do Diabo*. A imagem do mar aberto invade a tela, não mais como alienação mística, mas como uma representação logopática da abertura de um possível novo estado de libertação desconfirmadora para o povo sertanejo, desde que este supere a dominação coronelística, os abusos de poder praticados pelo Estado, bem reproduzidos nas figuras de Deus (beatismo) e do Diabo (cangaço).

Considerações finais: Glauber enfrenta a face obscura e trágica de nosso Brasil informal

Pelo exposto, ficou clara a importância antropológico-filosófica do filme, para o entendimento de questões básicas que nortearam a formação do povo brasileiro. De certa forma, elas continuam a afetar a vida social brasileira como um todo, nos dias atuais e explicam a baixa imperatividade das leis no país, do ponto de vista da sociedade e do próprio governo. As relações de poder, entendidas em seu sentido primitivo de imposição da vontade violenta de um sobre o outro, criaram um padrão específico de interação social no Brasil sertanejo. Glauber foi extremamente brilhante e corajoso ao por o dedo na ferida das relações abusivas de poder que compõem a base de formação da nossa sociedade sem cair em simplificações populistas e maniqueístas. O desenvolvimento do filme, como vimos, é bastante didático e subentende várias questões filosófico-jurídicas primordiais. Seu conceito-imagem central mostra que o chamado “Brasil informal”, indiferente aos padrões jurídicos e políticos oficiais, é institucionalizado tanto pelas elites dominantes, ou seja, pelos coronéis, políticos e padres católicos, como pelos dominados rebeldes, representados pelos beatos e cangaceiros.

A primeira parte explica como uma situação comunicativa normativa informal e abusiva, que aniquila Manuel como sujeito, faça o que fizer, mesmo que siga

as regras impostas pelas elites, ele será sempre considerado culpado, o encaminhará para a atitude desconfirmadora desta realidade *dejuridificante*. Mas, na segunda parte, o filme mostra a sua complexidade dramática, já que Manuel não consegue levar a cabo seu ato de rebeldia e libertação sem, paradoxalmente, buscar a manutenção de um padrão de interação social a que está acostumado, ou seja, a de reverenciar uma autoridade superior, na condição de sujeito obediente. Deste modo, unindo-se de forma mística e totalmente submissa ao beato Sebastião “*ele espera submeter-se para libertar-se da opressão*”. É evidente que Sebastião é um líder rebelde que desconfirma as instituições oficiais do Estado e da Igreja. Todavia, ao normatizar as relações entre os seus fiéis e institucionalizar-se como líder informal, impondo uma nova cadeia normativa, ele não hesita em reproduzir os padrões de violência simbólica e também física dos modelos oficiais que contesta. A violência simbólica presente no discurso persuasivo de Sebastião sobre o povo sofrido é muito forte. Na cena da penitência de Manuel, onde ele sobe a escadaria com a enorme pedra em sua cabeça, vemos, em termos logopáticos, a transformação desta violência simbólica em violência física e a exposição de sua irracionalidade básica. Rosa representa a manutenção da consciência crítica deste processo de dominação e a situação dramática limite do sacrifício do bebê a faz tomar uma atitude prática decisiva, matar o beato, para libertar Manuel da sua liderança carismática abusiva.

Na terceira parte, o encontro com o cangaceiro e a rápida submissão de Manuel evidencia uma nova reprodução da manutenção destas relações de poder abusivas. Neste ponto, a irracionalidade do líder cangaceiro anarquista, ex-seguidor fiel de Lampião é ainda mais acentuada e intimista. O isolamento do grupo que se forma, com a chegada de Manuel e Rosa, em relação ao mundo exterior é perturbador. Corisco também é um contestador que desconfirma a ordem coronelística abusiva, mas, paradoxalmente, acredita numa concepção vertical de justiça, identificada com a vingança irracional, desenvolvida através do uso ostensivo e sem limites da força física, que também acaba por reproduzir padrões de interação social abusivos e semelhantes àqueles praticados pelas elites oligárquicas. A cena de invasão do casamento, que parece um ritual festivo macabro, exhibe todo o irracionalismo bárbaro, uma espécie de desintegração racional, que toma conta do grupo, na sua sede de assumir a condição de opressores para se livrar da condição de oprimidos. Mesmo consciente de que sua morte é inevitável, Corisco assume o seu papel vingativo até as últimas consequências, parecendo enfrentar a morte com mais coragem até do que Lampião. Com a final morte de Corisco, através das balas de Antônio das Mortes, Manuel e Rosa têm de escapar outra ordem, fora dos padrões reprodutores de abusos de poder.

O personagem de Antônio das Mortes é o que apresenta maior consciência racional. É um matador profissional, que recebe dinheiro dos poderes oligárquicos pelos seus serviços prestados. Todavia, ainda que esteja inserido no mesmo contexto de violência

informal, tem consciência crítica de que a transformação social necessária deve destruir estes falsos modelos revolucionários, incluindo a sua própria figura.

Uma emoção filosófica secundária, nos termos propostos por Hugo Munsterberg, emana do filme como um todo. Tanto a figura do beato Sebastião, como a do cangaceiro Corisco, na sua condição de líderes rebeldes épicos, lutam contra a opressão, mas acabam por reproduzi-la, num outro nível. Guardam, a nosso ver, relação com as polêmicas reflexões de Elias Canetti desenvolvidas em seu instigante livro *Massa e Poder*. Ao estudar as relações existentes entre poder e ordem, Canetti aponta para o fato de a ordem ter uma origem biológica, pois, na natureza, a forma mais primitiva de ordem é dada como uma espécie de sentença de morte proferida por um animal mais forte (predador) a um mais fraco (presa). A ordem mais antiga apareceu antes do próprio homem, portanto. Nos sistemas de ordens estruturados pelos homens, existe um processo de domesticação, pois ela não aparece como uma sentença de morte, mas como um elemento necessário na composição da convivência, social, política e familiar do homem. Todavia, segundo Canetti, a relação com esta concepção primitiva de poder, ou seja, com a ameaça de morte permanece oculta. Ainda que produza o seu efeito esperado, ainda que gere obediência, ela deixa marcas profundas em cada um de nós, na medida em que passa a ser um veículo de imposição de relações de poder, que deixa um “agulhão psicológico”, uma marca de rancor sobre aquele que cumpriu a ordem. Normalmente, estes “agulhões” não são percebidos como tal, fazendo com que as relações humanas mantenham uma aparente tranquilidade. O mais curioso e relevante para a nossa reflexão é o seguinte: se o ser humano conseguir dar a outro indivíduo uma ordem semelhante a aquela que ele próprio cumpriu anteriormente, ele consegue livrar-se do agulhão.

Assim, a reconstrução destas situações primordiais, de maneira inversa, constitui uma das fontes humanas de energia psíquica, na medida em que ela possibilita aos homens livrar-se das ordens recebidas no passado. O problema é que a libertação do agulhão de um, implica na aquisição de um novo agulhão por parte do outro. O *dominado* de hoje, será o *dominador* de amanhã, de modo que as relações de poder tendem a se perpetuar e se reproduzir ao longo do tempo. Neste sentido, é fácil perceber a pertinência destas reflexões para o entendimento do comportamento dos personagens. Tanto Sebastião, quanto Corisco conseguem a libertação de seus agulhões através da inversão de papéis, ou seja, assumindo a condição de algozes e propagadores de um modelo de retribuição vertical de justiça. A pergunta que fica sem resposta refere-se à possibilidade de romper este círculo vicioso da opressão, com transformação genuína. De certa forma, esta especulação está presente no filme de Glauber, pois a dramática trajetória de Manuel, em busca da sua liberdade, passa pela dolorida experiência histórica de vivenciar a necessidade desenvolver uma identidade política própria. Uma identidade calcada na aceitação sua condição de homem comum independente, fora da submissão a

líderes informais reprodutores dos padrões irracionais, abusivos e injustos dos modelos épicos do beatismo e do cangaço, que funcionam apenas como mantenedores da mesma violência opressiva, que buscam combater.

São Paulo, 23 de junho de 2013.

Referências

- BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema?* 18. reimpr. São Paulo: Brasiliense, 2006. (Coleção primeiros passos).
- CABRERA, Julio. *O cinema pensa: uma introdução à filosofia através dos filmes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- CANETTI, Elias. *Massa e poder*. São Paulo: Companhia da Letras, 1995.
- FERRAZ JR. Tercio Sampaio. *Direito, retórica e comunicação: subsídios para uma pragmática do discurso jurídico*, São Paulo: Saraiva, 1973.
- FERRAZ JR. Tercio Sampaio. *Teoria da norma jurídica: ensaio de pragmática da comunicação normativa*. Rio de Janeiro: Forense, 1978.
- FERRAZ JR. Tercio Sampaio. *Introdução ao estudo do direito: técnica, decisão, dominação*. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2003.
- FERRAZ, JR. Tercio Sampaio. *Estudos de filosofia do direito: reflexões sobre o poder, a liberdade, a justiça e o direito*. São Paulo: Atlas, 2002.
- MORIN, Edgar. *A cabeça bem feita, repensar a reforma, repensar o pensamento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- OLIVEIRA, Mara Regina de. *O desafio à autoridade da lei: a relação existente entre poder, obediência e subversão*. Rio de Janeiro: Corifeu, 2006.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- ROCHA, Glauber. *Deus e o diabo na terra do sol*. DVD DISCO. VERSÁTIL HOME VÍDEO, 1995.
- VIANY, Alex. *O processo do cinema novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.
- XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- XAVIER, Ismail (Org.). *A Experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 2008.