



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA E CONEXÕES
ATLÂNTICAS: CULTURAS E PODERES

ADRIANO VERSIANI PINTO

O CANGAÇO DE GLAUBER ROCHA: uma análise sobre o
banditismo social em *Deus e o diabo na terra do sol*, sob a ótica
do humanismo

SÃO LUÍS
2024

ADRIANO VERSIANI PINTO

O CANGAÇO DE GLAUBER ROCHA: uma análise sobre o
banditismo social em *Deus e o diabo na terra no sol*, sob a óptica
do humanismo

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em História e
Conexões Atlânticas: Culturas e Poderes, como
requisito para obtenção do título de Mestre.

Linha de Pesquisa: Poderes, Políticas e
Sociabilidades.

Orientador: Prof. Dr. Victor de Oliveira Pinto
Coelho.

SÃO LUÍS
2024

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados
fornecidos pelo(a) autor(a).

Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Versiani Pinto, Adriano.

O CANGAÇO DE GLAUBER ROCHA: uma análise sobre o
banditismo social em Deus e o diabo na terra do sol, sob a
ótica do humanismo / Adriano Versiani Pinto. - 2024.

135 f.

Orientador(a): Victor Oliveira Pinto Coelho.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em
História/cch, Universidade Federal do Maranhão, São Luís,
2024.

1. Cinema. 2. Glauber Rocha. 3.
Humanismo. 4. Cangaço. 5. Banditismo Social. I.
Oliveira Pinto Coelho, Victor. II. Título.

ADRIANO VERSIANI PINTO

O CANGAÇO DE GLAUBER ROCHA: uma análise sobre o
banditismo social em *Deus e o diabo na terra no sol*, sob a óptica
do humanismo

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em História e
Conexões Atlânticas: Culturas e Poderes, como
requisito para obtenção do título de Mestre.

Linha de Pesquisa: Poderes, Políticas e
Sociabilidades.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Victor de Oliveira Pinto Coelho - Orientador/Presidente
Universidade Federal do Maranhão – UFMA

Prof. Dr. Maurício Cardoso - Examinador Externo
Universidade de São Paulo – USP

Prof. Dr. Marcus Vinícius de Abreu Baccega - Examinador Interno
Universidade Federal do Maranhão – UFMA

SÃO LUÍS
2024

Dedico a pesquisa à minha companheira de vida, Eva Dayna.

AGRADECIMENTOS

Contei e conto com preciosas ajudas ao longo da vida, argumento que pretende justificar o tamanho da lista.

A Deus, ao Divino Espírito Santo, Jesus Cristo e Nossa Senhora mãe de Deus. Sinto-me honrado pela graça que recebo todos os dias. Sei que não mereço metade, mas eis a grandeza da misericórdia divina: ela simplesmente existe.

Ao programa de Pós-Graduação em História e Conexões Atlânticas: culturas e poderes da UFMA, incluindo todos os professores e funcionários.

Nominalmente, meus orientadores Victor de Oliveira e João Batista Bittencourt, ambos fundamentais para o percurso. Além deles, todos aqueles com quem tive contato e que são parte integrante desse trabalho: Polliana, Lyndon, Marcus Baccega, Josenildo e Régia Agostinho. Obrigado por tudo, especialmente pela generosidade com que transmitiram conhecimento.

À professora Fernanda Galve, ao grupo de estudos polifonia e meus colegas de turma, pelo companheirismo e amizade. Nominalmente: Jaffi, Daniel, May Fran e Hévila. Queridos amigos que a vida me concedeu.

Às minhas três bisavós que tive a sorte de conviver e que ainda embalam minha vida: Maroca, Joviana e Joana. Um agradecimento especial à minha bisavó Joviana Alves Gonçalves, que considero a pessoa mais sábia que já me relacionei. A senhora é, até hoje, uma memória que me emociona, inspira e aproxima de Deus.

Meus avôs e avós Mariinha, Zizinha, Zé Bagunça e Cici. Vocês são magníficos, ainda hoje, onde três são memória.

Aos amores da minha vida: Minha companheira de todas as horas Eva Dayna, Meu pai José Alarcon, minha mãe Andrea, minha irmã Adrielle e minha filha Luna. Vocês fazem de tudo para que meus sonhos se realizem, de modo que são a garantia para tudo isso aconteça e ao mesmo tempo fonte de profunda inspiração. Aos meus sogros Dalva e Jacó e aos cunhados Ana Paula, Cristina e Janielly.

Aos meus grandes e queridos amigos. Começo por Luiz Alberto de Oliveira Ramos, um amigo muito fraterno que perdi para a COVID-19. Mas também Paulo Henrique (Beijo), Paulo Gilberto, Cleber Teixeira, Cesinha, Ronaldo, Yoshi, Eduardo, Vitinho, Janaína, Brescia, Fabão, Igor Alves, Carlão, Marcelo, Ramon, André, Marquinho Sacola (*in memorian*), Lubão, Janjão, Cirone, Maiara, Eduardo Justino, Thiago Henrique, Bruno Naves, Lucas, Miguel, Gustavo Valadares, Alexandre Caxito, Leandro, David, Wal, Franciso Leitão (Chico Discos), Beto, Vânia, Céser, Ádrio, Edson, Kelvis, Crash, Daniel, Vagner, Roberta, Nilva, João, Jésus (*in memorian*), Roberto Armond e Maísa.

Tenho a sorte de ter também primos e tios que nomeio. Eu e vocês sabemos que contei com a preciosa ajuda de todos: Simone, Magda, Antonino, Junei, Estela, Felismar (*in memorian*), Lucinha, Abelardo (*in memorian*), Betinho (*in memorian*), Diná, Irene, Marilah, Vicente, Lorena Rodrigues, Leonardo, Vinicius, Victor, Vivian, Paulo Victor, Giselle, Bruno Versiani (*In memorian*), Juliana Versiani, Lucas Versiani, Marcel

—

Versiani, Mayta, Daniel, Danilo, Lorena Vieira, Mary, Danielle, Janaína, Pedrinho, Gislene, Denise, José Luís (*in memorian*), Caco, Juliana Guarese, Marquinho e Álida.

Tenho plena consciência de que nada seria possível sem vocês. Fiz questão de citar e ao fazê-lo, fui tomado pela lembrança de pequenos e grandes momentos em que vocês contribuíram para me erguer, reerguer, aprender, criar, ser, comer e lutar.

Tio Eduardo e Tia Ceres pela graciosa mão com que me ajudaram a conduzir a vida e o aprendizado.

Agradeço também a Marcel Versiani, Paulo Henrique Monteiro, Cleber Teixeira, Raul Livino, Cleber Lopes, Terence Zveiter, Paulo Gilberto, Germano César, Yoshi, Eduardo, Delvito Alves e Raphael Viana. Profissionais que me ensinaram a caminhar pelas trilhas do conhecimento e ser defensor da vida.

A morte e a injustiça não se constituem na
última palavra da história.
(Gustavo Gutierrez)

RESUMO

Na história recente de nosso país, vivenciamos momentos caracterizados, em partes, por discursos negativos aos direitos humanos, marcados por muito sectarismo, e intolerância em relação às diferenças, razão pela qual se faz necessário que temas como o humanismo sejam debatidos e analisados. Dentro dessa perspectiva, optei por analisar o banditismo social com foco humanista. Glauber Rocha, um dos mais importantes cineastas brasileiros no século XX e um dos principais expoentes do Cinema Novo, deu ênfase ao fenômeno do cangaço como expressão de banditismo social. Em seu filme "Deus e o Diabo na Terra do Sol", ele se utiliza de elementos épicos e realistas para retratar a luta dos sertanejos contra a opressão social e a desigualdade econômica no sertão nordestino do Brasil, privilegiando aqui uma abordagem humanística do tema. Nessa perspectiva, sua visão de humanismo também pode ser encontrada, de modo direto ou indireto, em todos os seus outros filmes, além de assinar documentos, cartas e até mesmo um romance, o que justifica a escolha da sua obra nessa pesquisa. Assim, a presente dissertação teve por objetivo realizar uma leitura do cangaço a partir de uma perspectiva humanista, tendo por base a obra Glauber Rocha. Para tanto, como objetivos específicos, foram analisados como essas relações se processam no filme Deus e o diabo na terra do sol, e como se dá a intermediação entre humanismo e criminologia na compreensão do evento cangaço, concluindo que esse conceito histórico e social necessita de uma análise criminológica, especialmente da criminologia cultural. Como percurso metodológico, optei pela proposta de Paul Ricoeur sobre a construção da mimesis, empregada na obra *Tempo e Narrativa*, de modo que o trabalho está dividido em mimesis 1, 2 e 3. Nessa perspectiva, e para os objetivos esperados também foi feita a análise fílmica, na qual foi realizada a identificação e interpretação de cenas-chave, diálogos, e a construção de personagens relacionadas ao cangaço e ao banditismo social. Foram utilizadas ferramentas de análise cinematográfica, como a semiologia do cinema, ancorados no pensamento de teóricos como Marc Ferro, Luís Costa Lima e Ismail Xavier, que ajudaram na interpretação de símbolos e metáforas presentes na obra.

Palavras-chave: Cinema, Glauber Rocha, Humanismo, Cangaço, Banditismo social.

ABSTRACT

In the recent history of our country, we have experienced moments characterized, in part, by negative discourses on human rights, marked by a lot of sectarianism, and intolerance towards differences, which is why it is necessary for topics such as humanism to be debated and analyzed. Within this scope, I chose to reanalyze social banditry with a humanist focus. Glauber Rocha, one of the most important Brazilian filmmakers of the 20th century and one of the main exponents of Cinema Novo, emphasized the phenomenon of cangaço as an expression of social banditry. In his film "God and the Devil in the Land of the Sun", he uses epic and realistic elements to portray the struggle of country people against social oppression and economic inequality in the northeastern hinterland of Brazil, here favoring a humanistic approach to the theme. From this perspective, his vision of humanism can also be found, directly or indirectly, in all his other films, in addition to signing documents, letters and even a novel, which justifies the choice of his work in this research. Thus, the present dissertation aimed to carry out a reading of cangaço from a humanist perspective, based on the work Glauber Rocha. To this end, as specific objectives, we analyzed how these relationships are processed in the film God and the Devil in the Land of the Sun, and also how the intermediation between humanism and criminology takes place in understanding the cangaço event, concluding that this historical and social concept requires of a criminological analysis, especially cultural criminology. As a methodological route, I opted for Paul Ricoeur's proposal on the construction of mimesis, used in the work Time and Narrative, so that the work is divided into mimesis 1, 2 and 3. From this perspective, and for the expected objectives, the film analysis, in which the identification and interpretation of key scenes, dialogues, and the construction of characters related to cangaço and social banditry were carried out. Film analysis tools were used, such as cinema semiology, anchored in the thinking of theorists such as Marc Ferro, Luís Costa Lima and Ismail Xavier, who helped in the interpretation of symbols and metaphors present in the work.

Keywords: Cinema, Glauber Rocha, Humanism, Cangaço, Social banditry.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Desenho Cristo na cruz	57
Figura 2: Obra O cangaceiro	76
Figura 3 – Frame Chão	78
Figura 4 – Frame Cavalo	79
Figura 5 – Frame Enterro	85
Figura 6 – Frame Monte Santo 1	87
Figura 7 – Frame Expição de Manuel	88
Figura 8 - Frame Monte Santo 2	90
Figura 9 - Frame Presidiários	90
Figura 10 – Frame Cruz contra Manuel	92
Figura 11 – Frame Fogo	93
Figura 12 – Frame Cruz sobre Rosa e Manuel	96
Figura 13 – Frame arma apontada para crucifixo	98
Figura 14 – Frame Cangaceiro Corisco	101
Figura 15 - Fotografia Lampião	102
Figura 16 – Exposição das cabeças 99	103
Figura 17 – Frame Manuel se torna Satanás 102	107

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. DIÁLOGO COM AS FONTES. GLAUBER ROCHA E O MÉTODO UTILIZADO	21
1.1 Sobre a vida e a obra	24
1.2 Busca do humanismo em Glauber Rocha. O método weberiano utilizado por Michel Löwi	36
2. GLAUBER ROCHA E O HUMANISMO	39
2.1 Problematizando o conceito de humanismo	40
2.2 Relação entre humanismos	55
2.2.1 O humanismo cristão em Glauber Rocha	55
2.2.2. As influências marxistas e marxianas	63
3. DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL	76
4. DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL: ÉTICA E ESTÉTICA	108
4.1 O banditismo social em Deus e o Diabo na Terra do Sol	109
4.2 Por um conceito abrangente de banditismo social	116
CONSIDERAÇÕES FINAIS	121
REFERÊNCIAS	124

INTRODUÇÃO

A pesquisa é reveladora de seu próprio tempo. Todo o processo se iniciou no ano de 2020, período em que houve o agravamento da pandemia por COVID-19 no país e o isolamento social tornou-se obrigatório, afetando alguns pontos como acesso à biblioteca, tentativa de comunicação com a Universidade Federal da Bahia para busca de informações e visita ao arquivo *Tempo Glauber* na cinemateca brasileira, que detinha uma gama de documentos relevantes para a pesquisa. Eram possibilidades que eu havia pensado como norte para o processo.

Em 2021 ocorreu um incêndio em um galpão da cinemateca, que acabou por atingir parte dos arquivos do cineasta. Sua filha, Paloma Rocha, concedeu entrevista ao portal de notícias G1, onde noticiou o fato e denunciou o descaso com uma documentação tão importante (Neves, 2021). Infelizmente, das trezentas caixas com arquivos de Glauber Rocha, cem delas foram queimadas e “a parte queimada no incêndio foi perdida completamente” (Neves, 2021). A emotividade com que Paloma concedeu a entrevista, chegando em alguns momentos a chorar, é reveladora do período que passávamos, não somente ocasionado pela pandemia, mas pelo descaso institucional com tudo que diz respeito à cultura, história do país e diversos outros assuntos.

O tema faz parte de um anseio longínquo, de quando cursei direito, ainda no início deste novo século. As relações entre humanismo, direitos humanos, criminalidade e direito constitucional me inquietavam. As elucidações próprias das cadeiras de direito que cursei e que abordam o tema, sobretudo as que relacionam os direitos humanos ao antropocentrismo renascentista e ao iluminismo, a mim não faziam sentido se analisadas como um corpo separado. Faltava algo. Na época, não foi possível pesquisar, mas as dúvidas permaneceram.

Àquela época, faziam eco os estudos do teórico Paulo Bonavides, que vislumbra a presença do direito natural como máquina de transformação social, visto que serviu de mote às revoluções do século XVII, pois graças “à força messiânica de seus princípios, tem ele invariavelmente ocupado a consciência do Homem em todas as épocas de crise” (Bonavides, 2007, p. 30). Para ele, é o direito natural a garantia de manutenção dos fundamentos da própria sociedade. E o direito natural, por óbvio, não poderia vir do positivismo, já que se traduz, em parte, em uma ideia: a de que o homem, ante à sua dignidade, possui um arco de direitos que são devidos à sua própria condição. Dessa forma, considerar os direitos humanos somente como aqueles positivados (para nós os

direitos fundamentais que constam na Constituição Federal), desconsiderando a ideia humanista que permeia a vida do ser, hoje me parece uma contribuição à visão da história como progressismo, pois a história do humanismo não se iniciou no mundo moderno.

Outro teórico que abordou a temática de modo relevante para a pesquisa foi Celso Lafer. Para ele, ultrapassada a oposição entre direito positivo e natural, o direito natural não mais se assenta em uma crença, mas “uma qualificação que promove uma contínua vinculação entre norma e valor e, portanto, entre direito e moral” (Lafer, 1988, p. 16). Em sua análise essa proposta de direito natural está mais ligada à filosofia do direito do que uma crença, que foi o fundamento do direito natural anterior à modernidade. Esse pequeno esclarecimento se faz necessário porque, como será mais delineado ao longo da pesquisa, a análise é a respeito da concepção ética imposta na obra pesquisada e ela está permeada de uma ideia moral a respeito de humanismo, cangaço, banditismo social e realidade do sertão nordestino.

Não se pretende aqui, é bom afastar desde logo, uma abordagem reacionária¹ a respeito da ideia de humanismo e direitos humanos, mas realizar um percurso histórico sobre o tema. Há um abismo entre teoria e realidade que esse assunto enfrenta contidamente, na proporção em que os direitos existem, mas sua universalidade é uma utopia. Nessa perspectiva, a compreensão a respeito do cangaço no filme é tributária de uma visão humanista, mais afastada das doutrinas de defesa social embasadas pelo comportamento policial da década de 1940. Salo de Carvalho diz que “o delito deixa de ser considerado *quia peccatum* para, desde o postulado da legalidade, adquirir caráter *quia prohibitum* –, as doutrinas de defesa social substancializam e ontologizam o delito” (Carvalho, 2022, p. 212).

Desta forma, o objetivo deste trabalho é realizar uma leitura do cangaço a partir de uma perspectiva humanista, tendo por base a obra do cineasta baiano Glauber Rocha. Cabe destacar que a noção de humanismo adotada neste trabalho está associada à ética/valor. Para tanto, como objetivos específicos, analiso objetivamente como essas relações se processam no filme e também a intermediação entre humanismo e criminologia para a compreensão do evento cangaço. Somente o humanismo, constituído

¹ Utilizei o termo buscando o significado estabelecido por Christian Lynch e Paulo Henrique Cassimiro: “A palavra reação remete de imediato à oposição a algum tipo de processo evolutivo ou transformador no interior da sociedade. Em termos políticos, ela pode se referir a ideologias, movimentos e lideranças que buscam fazer regredir processos de democratização, liberalização e secularização que marcaram a modernidade” (Lynch; Cassimiro, 2022, p. 17).

por outros ramos de estudo (criminologia, história e ciências sociais), pode contribuir para uma metodologia de análise desse evento tão multifacetado. A importância do tema se justifica porque vivemos um período da história caracterizado, em parte, por discursos negativos a direitos humanos, razão pela qual urge que temas como o humanismo sejam debatidos e analisados.

Então, muito embora antes da modernidade as ideias de igualdade, liberdade e fraternidade estivessem presentes, “essas não eram formuladas como direitos reivindicáveis por todos os seres humanos” (Lopes, 2011, p. 8). O próprio John Locke, em seu efetivo questionamento à monarquia, afirma a importância do direito natural, não mais como garante de que a haveria um escolhido por Deus para gerir a coisa pública, mas para implantar em todos os homens e animais “um forte desejo de autoconservação”, de tal modo que a preservação de si e de todos seja entendida como um direito, implantado por Deus (Locke, 2005, p. 293). Ou como diz Ranieri “a doutrina liberal clássica resulta do humanismo” (Ranieri, 2019, p. 407), concluindo que no mundo grego, não havia a noção de cada homem como pessoa, o que só teria sido possível a partir do cristianismo (Ranieri, 2019, p. 410) e reelaborado no mundo moderno, onde surgiu a ideia de subjetividade jurídica.

Glauber Rocha aborda o humanismo, de modo direto ou indireto, em todos os seus filmes e o debateu, sem muita profundidade é verdade, em alguns documentos, cartas e até mesmo em seu romance, o que justifica a escolha do cineasta. Dessa associação, surgiu o interesse pela pesquisa, que submeti ao programa. Nesse contexto, é bom anotar que ele viveu boa parte da sua vida, inclusive até a conclusão do filme pesquisado, sob a égide da Constituição de 1946, também chamada de constituição nominalista², cujo ímpeto federativo e universal em termos de direitos e garantias foi deformado sobretudo em razão das desigualdades regionais (Neves, 2018, p. 195). A forma como o diretor via o cangaço está associada com a distorção social e as desigualdades regionais vistas sobretudo no sertão do nordeste.

O filme *Deus e o diabo na Terra do Sol*, portanto, me aproximou pessoalmente da visão de banditismo social proposta na obra. Nasci em Unaí, cidade situada na região noroeste de Minas Gerais, onde o cangaço também foi realidade. O território está inscrito

² Constituição nominalista é uma forma de nomear constituições que, embora garantam direitos em seu bojo, a realidade constitucional do povo não acompanha a norma escrita. Essa definição a respeito da constituição de 1946 é dada, por exemplo, por Marcelo Neves (Neves, 2018, p. 194).

na mesorregião que Darcy Ribeiro definiu em *Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*, como Brasil sertanejo (Ribeiro, 1995), onde defendeu a noção de que no agreste, depois nas caatingas e chegando até os cerrados “desenvolveu-se economia pastoril associada originalmente à produção açucareira como fornecedora de carne, de couros e de bois de serviço” (Ribeiro, 1995, p. 340), o que está diretamente relacionado, ainda segundo Darcy, à ética e cultura cangaceira, que incluem “vingança à honra pessoal ou familiar, fazer justiça com as próprias mãos em razão de processos sofridos” fazendo com que o banditismo “seja expressão de revolta sertaneja contra injustiças do mundo” (Ribeiro, 1995, p. 355).

Exemplo dessa atuação é demonstrado pela historiadora Rejane Meireles Amaral Rodrigues, em análise crítica sobre a abordagem do personagem *Antônio Dó* em obras literárias, cidadão que circulou pelo sertão norte mineiro desejoso de realizar justiça com as próprias mãos (Rodrigues, 2020, p. 7), que guarda algumas semelhanças com o cangaço nordestino. Há quem inclusive faça a tentativa de provar a própria morte de Lampião naquela região, afirmando que ele teria firmado relações afetivas no local e ali teria morrido. É o caso de José Geraldo Aguiar que publicou um livro no intuito de provar sua tese, com o sugestivo nome de *Lampião, o Invencível. Duas Vidas, Duas Mortes. O Outro Lado da Moeda* (Aguiar, 2017, p. 113). Para além da força inventiva da narrativa proposta no livro, eis que hoje há comprovações de que Lampião faleceu na gruta do Angico, em Pernambuco (Pernambucano, 2019, p.4) a situação fantasiosa demonstra a força dessa identidade histórica na região, que, com muita razoabilidade, criou uma situação para se afirmar como um espaço em que o cangaço atuou³, afinal o mais conhecido cangaceiro do país, teria falecido no local. O trabalho de Rejane demonstra que houve na região movimentos que muito se assemelham ao cangaço, já Aguiar não conta com fontes coesas para provar sua narrativa. A fragilidade de suas fontes, no entanto, demonstra a força que o cangaço tem no imaginário local, justamente porque de fato houve ali inúmeros movimentos insurrecionais.

Há, portanto, lembranças forjadas, que muito significam, mas também esquecimentos. Paolo Rossi afirma que o homem teme o próprio esquecimento, mas, no entanto, o que decidimos fazer com a memória é o que nos diferencia dos outros animais. A essa atividade de interação dá-se o nome de reminiscência (Rossi, 2010, p. 16).

³ Sobre a força de histórias na formação de identidade em cidades, João Batista Bitencourt na obra *Laguna: uma análise sobre o discurso de cidade histórica* (Bitencourt, 2016, p. 12).

Portanto, lembrar e esquecer são atividades profundas, que envolvem também questões pessoais e políticas. Há esquecimentos que são deliberados e o cangaço é um deles. Evento cuja extinção foi tida como troféu pelo Estado Novo, tudo que diz respeito ao cangaço foi dizimado da vida pública nacional por muito tempo. Talvez por essa razão, as memórias, embora um tanto fantasiosas, foram fundamentais para o percurso que agora proponho.

Um detalhe importante, quicá comum, foi a vivacidade da pesquisa. Boa parte de minhas hipóteses construídas no projeto se modificaram, alargaram, diminuíram ou, em alguns casos, não se revelaram corretas. O tema parecia ter vida própria e acabou me conduzindo nesse processo, de acordo com as cadeiras que cursei e de meus contatos com o programa, professores e colegas. Por exemplo, ao adentrar no programa, imaginava que a relação entre o cineasta e os direitos humanos seria totalmente proveniente da crítica marxista a tais direitos. Como se verá adiante, tal hipótese me pareceu apenas parcialmente verdadeira, pois outros elementos surgiram e demandaram a necessidade de serem considerados.

Assistindo aos filmes do diretor, me pareceu factível que a concepção de humanismo sempre lhe foi cara. De modo direto ou indireto ele se refere à humanismo ou até mesmo a direitos humanos em boa parte de sua vida e obra. Trata-se de uma relação complexa, de tal modo que é preciso perquirir os termos em que o diretor aborda o tema, pois ao mesmo tempo em que se utiliza de uma linguagem crítica, por vezes marxista, cravando termos como “humanismo burguês”, também o chama de “humanismo colonizador”, às vezes utiliza simplesmente “humanismo” e até mesmo “humanismo”. Com o desenvolvimento da pesquisa foi possível identificar que há um hibridismo na formação humanística de Rocha, que me parece em parte cristão, em outra marxista, mas sem um purismo conceitual.

Esse emaranhado complexo de fontes conclama a presença do anjo de Walter Benjamin, o *Angelus Novus*, apresentado na nona tese no texto *Sobre o conceito de história* (Benjamin, 1993, p. 222), pois é ele quem, em meio à catástrofe, “gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos” (Benjamin, 1993, p. 226). Portanto, o anjo olha para os termos humanismo e Glauber e não vê nada além de uma catástrofe de acontecimentos, que gostaria de juntar. Com isso, sabia-se tão somente que o diretor pesquisado falava sobre humanismo, mas em que termos? Por qual motivo? Em nome do que ou de quem? Que humanismo?

O anjo de Benjamin, com o rosto voltado para o passado, é zeloso de um mister: pretende revirar os escombros para contar a história a partir daqueles que estão ocultos nas ruínas. A tempestade, que sopra a partir do paraíso e impele para o futuro, dificulta essa atividade. A tempestade é o progresso (Benjamin, 1993, p.226). O filósofo critica a ideia de progressismo e uma de suas consequências, que é a história contada de forma linear: a história dos vencedores. O termo se conecta com Glauber Rocha que pretende contar a história dos sertanejos e cangaceiros, ou seja, dos vencidos. Tereza Ventura diz que ele “apresenta a nação a partir do sertão, da tradição oral e do relato de certos nativos, recria as figuras do cangaceiro e do beato como catalisadoras da utopia libertária dos nativos” (Ventura, 2000, p.169) e, logo à frente, conclui que a narrativa do cineasta a respeito do sertão “transparece a desilusão com o progresso burguês e oscila entre o ceticismo e a utopia” (Ventura, 2000, p.180). A proposta do diretor é, desta forma, apresentar o sertanejo, contar a história a partir de quem encontra-se sufragado nas ruínas, onde o progresso, sempre anunciado pelas mais diversas instituições, não chega.

De certa maneira, quem pretende abordar o tema do cangaço, fala sobre a história de perdedores: um grupo de bandidos que, na chegada do ano de 1940, já havia sido física e culturalmente dizimado. A historiografia do cangaço dá como fim de tal forma de banditismo o marco da morte do bandido Corisco, no ano de 1940⁴. Àquele tempo pouco ou quase nada restou para se apurar a história e cultura dos cangaceiros, justamente porque não se acreditava, como diz Carlo Ginzburg no prefácio à edição italiana de *O queijo e os vermes*, que classes subalternas ou, modificando aqui, estigmatizadas, produziam cultura (Ginzburg, 2006, p.12).

Jean-Claude Bernardet afirma que a história do cinema brasileiro não é linear, mas conferida por meio de ciclos, formados por uma série de surtos descontínuos (Bernardet, 2007, p. 29). Sua reclamação diz respeito à colonização da cultura nacional, que não teria permitido essa história contínua. A reflexão de Bernardet pode ser analisada na presença dessa perspectiva, pois o filme que pesquisei está situado no início do movimento do Cinema Novo no Brasil. As décadas de 50 e 60 traziam uma cultura cinematográfica que era trazida do cinema norte americano, de tal modo que se iniciou no final da década de 50 uma nova forma de fazer cinema, influenciada por diversos cineastas. Bernardet afirma que os diálogos desses filmes anteriores, na grande maioria das vezes importados pela

⁴ É como pensa Luiz Bernardo Pericás (Pericás, 2010, p. 17).

companhia cinematográfica Vera Cruz, propunham “um arremedo de dignidade cultural”, pois falavam um português “castiço”, que “pouco tinha a ver com o português costumeiramente falado no Brasil” (Bernardet, 2009, p. 21).

Foi nesse cenário que surgiu a proposta do Cinema Novo. Há uma frase do próprio Glauber Rocha que sintetiza bem o que era o ideal desse grupo, dizendo que “Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a por seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do CINEMA NOVO” (Rocha, 2004, p. 67). Portanto, surge a partir daí um cinema preocupado com questões nacionais, com a própria dignidade do povo brasileiro. O próprio cineasta pesquisado é um desses que, em toda sua obra, traz consigo um postulado de dignidade a uma minoria e, no caso do filme aqui escolhido, do sertão nordestino. Humanismo, portanto, é o nome que se dá a essa preocupação, que coloca a dignidade do outro em termos tão relevantes, a ponto de o abordar em boa parte de seus filmes.

De outro giro, a tese de Benjamin pode ser lida também a partir do humanismo. Boaventura Sousa Santos e Bruno Sena afirmam que a história dos direitos humanos é contada a partir de um “triunfalismo teleológico”, como um “caleidoscópio das linearidades forjadas” (Santos; Sena, 2019, p. 19). Embora os autores se refiram especificamente aos direitos humanos, esses são uma consequência do humanismo, cuja história também, por vezes, é contada em tom progressivo, como uma espécie de evolução da humanidade, que teria chegado a um conceito importante, que coloca o homem no centro das elucubrações, falo aqui a partir do antropocentrismo renascentista. Embaixo dos escombros da história dos direitos humanos e do próprio humanismo, há um emaranhado de seres humanos cuja humanidade é negada, que sequer são sujeitos de direito: estão abaixo dos escombros, cujo vento chamado progresso dificulta a localização.

O termo humanismo, por tratar-se de uma ideia ou mesmo conceito de longa duração, recomenda uma análise percuciente, ainda mais em se tratando da forma como o cineasta encarava essa questão. Muito se fala da relação entre humanismo e o antropocentrismo da chamada idade moderna, porém, aqui a proposta é de alargar o tema, adotando preferência epistêmica pela ideia de humanismo como uma ética, uma ideia que, com todas rupturas e influências das *relações de força*⁵, sofreu modificações ao longo do

⁵ O termo aqui é empregado tal como nos ensina Carlo Ginzburg em sua obra. Me inspira particularmente o seguinte trecho: “é preciso aprender a ler os testemunhos às avessas, contra as intenções de quem os

tempo, mas que ainda representa, hoje e alhures, as noções de alteridade, fraternidade e solidariedade humanas. É desse humanismo que se fala e é ele que, como se verá adiante, melhor se acomoda às propostas do cineasta baiano, embora em alguns momentos, em respeito às próprias fontes, haja o enfrentamento das noções de humanismo travadas ao longo do período moderno e que Glauber, a exemplo de tantos outros de sua época, criticou e alcunhou de *humanismo burguês*.

Tudo isso foi transparecendo de modo constitutivo, com o percurso da pesquisa, porém, as fontes ainda falavam e eu me via mergulhado nesse caos. O que constitui o fator de organização entre o caos das fontes e o fazer histórico é o método, que por Rüsen é pensado como “regulação do pensamento histórico, que lhe possibilitam produzir fundamentações específicas e lhe permitem assumir o caráter de pesquisa” (Rüsen, 2001, p.33). Portanto, as ideias e interesses clamam por coordenação. Ou seja, quando se propõe a sair das ideias e interesses para o fazer histórico, pretende-se um método, pelo qual serão tecidas reflexões sobre a relação de Glauber Rocha com o humanismo, saindo do nível dos interesses e ideias para a construção narrativa. Não é um abandonar, mas a sequência um caminho. Os interesses e ideias são o início de uma caminhada.

Para analisar o pensamento de Glauber Rocha sobre o humanismo, valho-me de um conjunto de fontes bibliográficas, consistindo-às basicamente em (i) livro que contém compiladas as cartas recebidas e enviadas por Glauber Rocha⁶, organizado pela historiadora Ivana Bentes, (ii) artigos que o diretor escreveu no período estudado, (iii) opiniões de terceiros, (iv) roteiro de *Deus e o Diabo na Terra do sol* e do filme não realizado *A ira de Deus* e (iv) o próprio filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Tais fontes já compõem um acervo bastante utilizado por pesquisadores que se preocupam com sua obra e pensamento. Apesar disso, proponho aqui um outro olhar, pois tomo como foco de análise sua visão a respeito do humanismo.

Para tal olhar, será preciso retomar ao morto, por meio dessas fontes. Aliás, trata-se de um morto que constantemente é exumado por pesquisadores. Por tal razão, nesse

produziu. Só dessa maneira será possível levar em conta tanto as relações de força como aquilo que é redutível a elas” (Ginzburg, 2002, p.43).

⁶ Aqui as cartas são entendidas como importantes fontes históricas, nesse sentido, tratadas como um documento, portanto, não representantes de uma verdade absoluta sobre o passado, mas resultado de uma construção. No caso das cartas de Glauber, nos interessa “pelo que contém de indicativo sobre a pessoa, na posição de remetente ou de destinatário, e suas circunstâncias” (Lemos, 2004: 18), mas também pelo que elas trazem de intenções do autor para a construção dos significados que se desejaria construir, sobre eventos, pessoas e sobre si mesmo.

processo se denotaram importantes as reflexões propostas por Reinhart Koselleck, quando nos lembra da acuidade das perguntas no trato das fontes, pois ainda que as primeiras versem sobre fontes já comumente utilizadas, novas perguntas sempre possibilitam uma nova narrativa da história (Koselleck, 2014, p.58). Também para o autor, “a teoria da história é, antes, a teoria das condições de possibilidade da história” (Koselleck, 2014, p.93), ou seja, é a teoria quem dá condição de narrar sobre as fontes, por mais que já sejam conhecidas, pois nelas estão contidas as condições da própria história. Ainda segundo o autor, a teoria cuida dos elementos prévios, no plano teórico, que nos leva ao conhecimento de “como as histórias ocorrem, como elas podem ocorrer e também por que e como devem ser analisadas, representadas ou narradas” (Koselleck, 2014, p.93).

Quando questionei a título de problema, no projeto de pesquisa, questões sobre: como podemos repensar o humanismo à luz do que foi produzido e escrito pelo cineasta baiano? De que forma o filme e os escritos de Glauber Rocha falam sobre o humanismo? Quais os humanismos são abordados no filme e escritos?”⁷ Estou, a bem da verdade, propondo um diálogo com as fontes (ou com o morto). Tal conversa, embora sobre fontes antigas, se revela nova, pois trata-se de perguntas que ainda não foram realizadas e, a partir daí, é o método que auxiliará para narrar a história ocorrida entre o objeto de pesquisa e o humanismo.

Para os objetivos da pesquisa, o trabalho foi estruturado em quatro capítulos:

No primeiro capítulo há uma contextualização sobre o artista e os círculos sociais nos quais estava inserido. Nele foi observado a sua vida familiar, a relação com a Universidade Federal da Bahia, com o grupo denominado Cinema Novo e intelectuais brasileiros e estrangeiros. Aqui também é realizada uma abordagem metodológica no intuito de explicar como a narrativa foi organizada.

O segundo capítulo trata especificamente da construção do conceito de humanismo no pensamento de Glauber, pois considerei importante percorrer a construção pessoal dessa noção, o que passa pelo humanismo cristão e marxista. Definir como essas mediações aconteceram em sua vida são relevantes para compreensão de seu pensamento.

⁷ Parte dos problemas apresentados no projeto de pesquisa.

No terceiro momento, foi analisado especificamente o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de 1965. Por meio da análise de *frames* do filme, discuti como esteticamente o cineasta aborda temas humanistas. Nele foram apresentados os personagens Manuel e Rosa em três momentos. O primeiro deles *a vida no sertão*, em que discuto a geografia e as sociabilidades ali envolvidas; no segundo, *a visita a Monte Santo*, no qual foi estabelecida a complexa relação entre movimento religioso, política e presença do estado na forma de violência; e no terceiro, *a integração no cangaço*, onde foi observada a culminância do processo de formação do cangaceiro com o batismo de Manuel.

No último capítulo, faço uma discussão conceitual acerca do banditismo social, ocasião em que proponho uma metodologia para compreensão do cangaço, pautada na transversalidade, baseada no diálogo entre disciplinas como história, ciências sociais e direito. Aqui, a criminologia cultural é a base dessa proposição, pois, como será demonstrado, não foi somente um grupo criminoso que acabou por ser preso sob a égide do Estado Novo, mas pessoas foram mortas e uma cultura que foi dizimada.

1. DIÁLOGO COM AS FONTES. GLAUBER ROCHA E O MÉTODO UTILIZADO.

Para essa representação será preciso então narrar, na exata medida em que, como diz Paul Ricoeur o “tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de maneira narrativa; em compensação, a narrativa é significativa na medida em que desenha os traços da experiência temporal” (Ricoeur, 1994, p.15). Para perseguir na narrativa, pretende-se utilizar a metodologia de Paul Ricoeur, empregada na obra *Tempo e Narrativa* (Ricoeur, 1994), em seus três tomos. Esse diálogo com os mortos está inserido no tempo: falo sobre Glauber Rocha, notadamente sobre suas produções entre 1956 e 1965, proponho a análise de um filme produzido em 1963 e apresentado em Cannes em 1964, ou seja, me coloco diante de um período e ao associar tal momento ao humanismo, adentro ainda na categoria de um conceito que ostenta longa duração. Outro detalhe importante é que pesquiso a partir da atualidade, a demonstrar que são vários os estratos de tempo envolvidos. É a narrativa que nos auxiliará a costurar a intriga entre tempos diversos, Glauber Rocha e o humanismo.

Em *Tempo e Narrativa I*, Ricoeur procura estabelecer conexões entre a aporia do tempo e a narrativa, de modo que “uma narrativa é descrita a partir dos acontecimentos

que aconteceram em um tempo passado” (Pagnussat, 2020, p.55). Nesse ponto, a teoria sobre o tempo em Santo Agostinho é fundamental para compreensão da proposta ricoeuriana. O livro XI das confissões é de especial importância agora, na medida em que Santo Agostinho busca analisar a categoria de tempo por meio de operações ligadas à presente, passado e futuro, tanto que nos capítulos XXVII e XXVIII, do título XI, o autor discorre sobre a medida do passado e a medida do futuro, uma chave de captação para a moderna narratologia de Ricoeur. Para o bispo de Hipona, vive-se no presente com as categorias de passado e futuro e, embora ele seja incomensurável, medimos o tempo. Ele entendia que “de fato, medimos o tempo; mas não o tempo que ainda não existe, nem o que já não existe, nem o que não tem duração alguma, nem o que está passando” (Agostinho, 2007, p.126). No capítulo XXVIII, ainda no livro XI, Agostinho traz uma metáfora que se revela importante para a análise, vejamos:

Digamos que eu queira cantar uma canção que conheço: antes de iniciar, minha expectativa se estende pela Melodia como um todo. Quando começo, tudo o que vira passado é armazenado na memória. A atividade de meu espírito se divide em memória, onde guardo o que já disse, e em expectativa em relação ao que vou dizer. Contudo, a atenção está presente, e por seu intermédio o futuro se torna passado. Quanto mais se aproxima o fim da canção, tanto menos se torna a expectativa e tanto maior a memória, até que aquela se esgota e a ação cumprida passa inteiramente para a memória. (Agostinho, 2007, p.127).

O autor aborda passado e futuro de modo a articular o presente. Embora o presente careça de objetividade, ele se distende do passado e vai rumo ao que não existe (futuro), ou seja, quanto mais se aproxima o fim da canção citada, menos ela se torna uma expectativa futura e mais vai se passando para o terreno da memória, até se esgotar, deixar de ser futuro e passar a ser tão somente memória e aí entra a teoria de Ricoeur que, como disse na frase acima citada, o tempo torna-se humano na medida em que é narrado (Ricoeur, 1994, p.15 e p. 85), pois como demonstrou Agostinho com o exemplo, o presente escorre pelas mãos. Ora, se Glauber Rocha, humanismo e o filme são objetos do passado, a narrativa passa a ser uma possibilidade de chacoalhar esse morto, a fim de fazer história. Se é impossível prender o passado em nossas redes, narrar se revela uma solução factível.

O que medeia tempo e narrativa, para o filósofo francês, é a mimese ou, utilizando sua própria conceituação, a tríplice mimese. O filósofo define como mimese I, aquela colhida no solo da vida, de uma pré-compreensão de autor e leitor. Ricoeur apresenta uma metáfora que contribui para a compreensão ao dizer que “a literatura seria incompreensível para sempre se não viesse a configurar o que, na ação humana, já figura”

(Ricoeur, 1994, p.101). Portanto, é preciso pré-compreender para explicar. É justamente por isso que a proposta do primeiro capítulo é aferir os entendimentos pessoais de Glauber a respeito do humanismo, pois são pré-compreensões importantes para apreciar a obra. Embora seja um mundo ainda não narrado (Glauber e humanismo), há nele uma pré-narratividade: aqui, em mimese I, estamos situados no mundo que antecede a narração do artista. Como diz José Vanderlei Carneiro “é momento de angariar material para fornecer a textualidade” (Carneiro, 2009, p.50) ou, no caso específico da pesquisa, angariar o material que forneceu a Glauber sua textualidade.

No conceito de mimese II, Ricoeur abre sua concepção de *como-se*, que medeia o caminho entre a pré-compreensão da mimese I e a III. Para Ricoeur, a história é mais do que uma enumeração de eventos em uma ordem. Desse modo, a passagem do paradigmático ao sintagmático constitui a transição entre as mimeses I e II (Ricoeur, 1994, p.3). De uma “diversidade de acontecimentos, extrai a unidade de uma totalidade temporal” (Ricoeur, 1994, p.104), ou seja, das próprias concepções de humanismo de Glauber e suas relações com o conceito de humanismo ao longo da história (Mimese I), se extrai uma unidade significativa para analisar o filme (Mimese II), que é o humanismo de Glauber em ação.

A mimese III por sua vez surge quando a obra se encontra com seu público, por meio de uma relação dialética, afinal, o que o público diz sobre ela, também representa o que ela é ou deixa de ser. Na constituição narrativa, pretende-se estudar os elementos pré-constitutivos de Glauber e do próprio conceito de humanismo recebido e trabalhado por ele (mimese I), para somente após partir para conexão de fios entre o conceito e o artista na obra (mimese II). Assim, as ideias de Mimese I, II e III são importantes, na medida em que, como dito, é ela que faz a relação entre tempo e narrativa

Ricoeur trabalha com a ideia de que “a vida é vivida e as histórias são narradas” (Pagnussat, 2020, p.62), fazendo o enlace a partir de história e ficção. Esse ponto traz especial relevância para a pesquisa, pois o que se pretende na finalização deste trabalho é aferir a abordagem de um artista a respeito do banditismo social no cangaço e como ela representa, em uma perspectiva hermenêutica, uma ética humanística. Portanto, não preocupa, do ponto de vista metodológico, por exemplo, a crítica pontual que Luiz Bernardo Pericás faz a respeito da teoria do banditismo social como categoria única de análise para o cangaço, afirmando que “há muitas modalidades de práticas violentas e de indivíduos distintos que podem ter servido como embrião do que mais tarde veio a ser

conhecido como cangaço” (Pericás, 2010, p.28). A questão não modifica a presente proposição, uma vez que o que se busca é a ética proposta por Glauber Rocha em sua abordagem do cangaço como banditismo social. Ao fazer essa proposta, eminentemente ficcional, mas com bases na história, ele propõe uma ética ou, em outras palavras, um objeto para a emancipação humana. Por isso o autor francês é tão importante, pois em sua teoria da narratividade “o que importa é a história que o sujeito narra e não se a história aconteceu de fato” (Pagnussat, 2020, p.62)⁸.

1.1 Sobre a vida e obra

Portanto, ao fazer o percurso da mimese I é preciso trazer elementos do diretor pesquisado e do próprio filme. Nascido em Vitória da Conquista no dia 14 de março de 1939, filho de Lúcia Rocha e Adamastor Bráulio Silva Rocha, Glauber de Andrade Rocha é parte da classe média daquela cidade, proveniente de uma família que descende de holandeses protestantes. Seu avô, homem de temperamento forte e empreendedor, foi quem transmitiu os primeiros ensinamentos religiosos (Ventura, 2000, p. 23).

Nunca se revelando aluno disciplinado, Glauber iniciou sua vida estudantil em um colégio católico, “pois em Conquista não havia escola batista” (Ventura, 2000, p. 31), tendo se mudado para Salvador com família em 1948, ou seja, ainda aos nove anos. No próprio ano de 1948, estreou no teatro juntamente com sua irmã Anecy (Ventura, 2000, p. 32). Nas palavras dele próprio, os novos anos no colégio dois de julho foi importante em sua vida, pois estimulava o teatro e a literatura (Ventura, 2000, p.32).

O garoto tinha resistência em fazer vestibular. Seu objetivo era, já na adolescência, fazer cinema. No entanto, atendendo os desejos de sua família, resolveu, de última hora, se submeter à prova para o curso de direito. Na ocasião, sua mãe lhe prometeu uma viagem ao Rio de Janeiro, caso fosse aprovado (Motta, 2011, p.95). Em 1957, ele entrou para a faculdade de direito da Universidade Federal da Bahia, onde permaneceu até o terceiro ano do curso (1961).

⁸ Aqui não se pretende adentrar em polêmicas atinentes à teoria da história no sentido de a história ser ou não uma narrativa ou das relações entre história e ficção. Paul Ricoeur não vê a história como ficção, nem mesmo ficção como história. O que o autor articula é a potência da ficção para a análise de uma ética e essa se faz em termos históricos. Na teoria ricoeuriana não há possibilidade de fazer história sem referencial, ou seja, não há história a partir do nada.

É relevante pontuar que, já de início, teve uma grande produção intelectual entre sua entrada na UFBA, o que culminou também com o início de sua carreira como diretor de cinema, registrando-se desde já que não há um ponto que demarca um e outro. Mesmo após iniciar como diretor, sempre teve uma produção escrita intensa. Pode-se dizer que nesse período, sua atuação era pendular, migrando da crítica literária para a crítica cinematográfica, para depois dirigir os curtas *Pátio*, *Cruz na praça* e o primeiro longa *Barravento*.

Entre os seus 17 e 20 anos, ou seja, entre 1957 e 1959, Glauber Rocha era muito próximo da literatura. É farta a documentação, que será exposta a seguir, onde fez críticas literárias ou apenas anunciou a amigos a importância das obras nacionais. Nesse período, um grupo de jovens, dentre eles o cineasta pesquisado, criou a revista literária *Mapa*. Arlindo Rebechi Junior acredita que aqueles jovens “receberam novos impulsos com as movimentações políticas e institucionais do momento”, o que lhes deu fôlego para a construção de uma proposta ambiciosa (Junior, 2011, p.40).

É importante acentuar que muito contribuiu para a formação desses jovens, dentre eles o cineasta, uma onda de modernização ocorrida na Bahia entre os anos 1950 e 1960, quando, como diz Arlindo Junior, “ocorreram mudanças dentro e fora dos muros universitários” (Junior, 2011, p.44). Na universidade, como assinala Júlio César de Sá Rocha, era momento de efervescência cultural, pois “estava sendo transformada pelo Reitor Edgar Santos num organismo vivo e dinâmico, propulsor da cultura baiana” (Cesar Rocha, 2021).

Nesse contexto, Júlio César faz outro apontamento relevante para a presente análise. Na faculdade de direito da universidade constam documentos a respeito de Glauber, dentre eles a efetivação de matrícula e listas de frequência. Há registros tardios de matrícula, faltas e trancamento. Segundo o professor, ele preferia viver fora das salas, intermediando contato com pessoas de outros cursos, como o de teatro. No entanto, “das 120 horas/aula conduzidas por Machado de Introdução ao Direito/Filosofia, constam apenas duas faltas de Glauber” (Cesar Rocha, 2021). Ou seja, se o aluno não demonstrava interesse pelas matérias do curso, a cadeira de filosofia do direito se pareceu definitivamente importante a ele. Não apenas a cadeira, o professor titular, Machado Neto, era uma influência que ele considerava. Essa situação certamente foi importante, dentre tantos outros elementos, para a construção concepção humanística que aqui se analisa.

Um outro elemento relevante foi o professor português Agostinho da Silva que, como diz Caetano Veloso em *Verdade Tropical* (1997), movimentou o “período dos grandes projetos culturais da Universidade da Bahia no final dos anos 50 e início dos 60, organizou e dirigiu o Centro de Estudos Afro-Orientais em Salvador” (Veloso, 1997, p.249). Agostinho tinha uma espécie de convicção e influência do surgimento de uma espécie de “sebastianismo de esquerda” no Brasil” (Veloso, 1997, p.70).

Embora o interesse de Glauber Rocha pelo tema do cangaço e do próprio sebastianismo seja anterior ao contato com o professor, é fato que ambos tiveram uma relação e que ele frequentou aulas do português nos cursos da escola de teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Segundo diz Cláudio Leal, em reportagem veiculada no jornal *Folha de São Paulo*, em algum momento o cineasta teria dito a Caetano Veloso que “o sebastianismo é o segredo por trás do cinema novo” (Leal, 2020). Evidentemente que se trata novamente de arroubo retórico, no entanto, a frase é reveladora do caminho que quis seguir em seu cinema, qual seja, o de explorar os rumos da religiosidade popular⁹.

Há duas pontuações a partir das quais pode-se extrair uma ideia de humanismo já nesse momento incipiente de sua vida. A primeira é proveniente de um denso artigo escrito para a segunda edição da revista *Mapa*, em 1957, intitulado *Romance de José Lins do Rego*. O texto é uma peça fundamental para compreender o pensamento do cineasta. Hoje compilado como apêndice de sua biografia escrita por João Carlos Teixeira Gomes, o texto contém 20 páginas, onde fala sobretudo a respeito da importância do referido escritor para compreensão de movimentos do sertão, inclusive o cangaço¹⁰.

O artigo se inicia explicando a importância, para os jovens leitores, de se aproximarem da literatura de José Lins do Rego, afirmando que o que ele chama de “realidade masturbada” nunca foi básico em arte. Em oposição a essa ideia, traz a noção de que na literatura “importa a cultura de sensibilidades que fará da literatura uma expressão do homem, um dizer claro de vida”. Compete mais do que o existencialismo mal importado e pessimamente digerido (...)” (Gomes, 1997, p.557). O teor é relevante, pois Glauber, em uma clara alusão a José Lins, faz oposição entre a “realidade

⁹ Neste ponto, refiro-me ao sebastianismo, em razão de compreender que, na visão glauberiana, o fato de se ter criado um mito em torno do rei Sebastião, na verdade acabou por desenvolver crenças místicas em torno do dito personagem. O interesse do cineasta era, segundo a reportagem, aprofundar nessa estória mítica.

¹⁰ Tão caro a Glauber que depois renderá dois de seus mais conhecidos filmes.

masturbada” e aquela literatura que cultua as sensibilidades, as expressões do ser humano, celebrando a vida, a vida do homem no que ela é e representa. É perceptível o conteúdo humanístico que esse ponto representa.

Em seus textos, Glauber se refere à forma como o Brasil teria encarado o existencialismo sartreano¹¹. Em alguns momentos Glauber critica o filósofo francês, em outros os intelectuais que teriam o entendimento de forma equivocada. No ponto, importante acentuar minha leitura de tais eventos: ele leu Sartre e conhecia sua obra¹², porém, ao que parece guardava certas críticas à forma que sobretudo a esquerda da época compreendia as obras do filósofo francês, notadamente em termos de ateísmo.

Essa concepção acerca de personagens humanos vai acompanhar Glauber Rocha ao longo do tempo. Posteriormente, em artigo escrito e compilado em seu livro *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (Rocha, 2003), publicado em 1961, ele traz críticas ao cinema produzido até então, fazendo menção à produtora Vera Cruz e às chamadas chanchadas, ressaltando tão somente o cinema de Humberto Mauro e o filme *Limite*, de Mário Peixoto. Nesse contexto, diz que “humor, tédio e amor são os grandes temas de todas as classes, enquanto que os problemas sociais são resolvidos por reformas paliativas” (2003, p. 39,40) e reclama que essa condução acaba apresentando “o personagem patológico, herdado da dramaturgia padronizada dos argumentistas americanos, se opõe, com sucesso, ao personagem histórico” (Rocha, 2003, p.39/40).

O personagem patológico dialoga com o texto sobre José Lins do Rego, pois representa antítese dos personagens históricos (brasileiros) abordados pelo escritor paraibano e que Glauber representou em seus filmes. Patológicos são personagens artificiais, sem apego à materialidade da vida, à humanidade do homem, ao passo que personagens históricos valorizam o que as pessoas de fato são, respeitando suas diferenças, abordando suas demandas político-sociais. A proposta de Glauber era trazer em seus filmes personagens com abordagem histórica, ainda que eminentemente

¹¹ Em alguns momentos o cineasta critica a forma como determinados sujeitos encararam o existencialismo sartriano. É o caso de um artigo veiculado no *Jornal do Brasil*, onde afirma que a escola paulista de cineastas “não é nada além dos moldes da nouvelle-vague, ou seja, elucubrações sexuais à base de um existencialismo mal absorvido e originado de caracteres débeis e sem a mínima vivência. Logo a frente, no mesmo artigo, também critica a forma como alguns intelectuais brasileiros absorveram Marcel Camus (Rocha, 1960, p. 5).

¹² Humberto Junior afirma que “Glauber Rocha acompanhou a situação colonial da Argélia e, na época, tinha uma grande admiração por Frantz Fanon e por Jean-Paul Sartre, que tiveram intensa participação no debate pela libertação do país do jugo francês. O neocolonialismo passa a ser um conceito muito citado por Glauber em seus escritos e depoimentos. Essas ideias fundamentaram o manifesto de Glauber Rocha, intitulado *Estética da Fome*” (Júnior, 2020, p. 55).

ficcionais. Personagens humanos, portanto, e é exatamente esse o elogio que seu texto faz da obra de José Lins, inclusive logo na sequência do artigo, aduz que “nele a vasta humanidade. (...) o homem brasileiro, o herói nascendo, um novo herói, nosso, à procura da grande luta” (Gomes, 1997, p.558).

Em outro ponto, chama a atenção para o fato de que José Lins mostrava um novo nordeste, não mais aquele dos canaviais, mas o nordeste seco, povoado por cangaceiros e santos. Chama a atenção também para o fato de sua literatura ser também um documento sócio-histórico, para complementar que “em José Lins encontramos uma estrutura humana mais bem aparelhada, um mergulho na raça mais sofrido, menos frio, mais vivenciado” (Gomes, 1997, p. 559/560). Como se percebe é personagem humano que o diretor de cinema buscava e se inspirava, sobretudo o homem nortista.

Um outro elemento que Glauber visava e se encontra presente até a data do filme pesquisado é a dualidade dos personagens. Ele não valorizava personagens maniqueístas que em si guardam a totalidade do bem ou do mau, por isso elogia José Lins já naquela época, enaltecendo o fato de que o senhor de engenho “não é invariavelmente mau, o homem do campo não é invariavelmente bom. As coisas são como são e por isso sentimos um grito mais vibrante pela causa do nordestino” (Gomes, 1997, p. 561). Os personagens de *Deus e o diabo na terra do sol* são exemplos. Nenhum personagem é herói, anti-herói ou vilão a um só tempo, todos eles guardam complexidades para além da dualidade mocinho e bandido. Manuel mata o patrão, cai nas garras de beato Sebastião, apresenta-se como membro do cangaço, onde é batizado e recebe a alcunha de satanás; Antônio das Mortes, por sua vez, segundo Ismail Xavier “não é jagunço verdadeiro ou tenente da polícia, e seus atos não se pautam por esse modelo” (Xavier, 2007, p.85).

Ao optar por esse enquadramento, aproxima-se de um humanismo onde o ser é abordado com suas características positivas e contradições, pois o contrário disso é o personagem patológico, doente, que não guarda semelhança com a materialidade da vida. Está ele preocupado em falar sobre o homem comum, que se assemelha ao leitor, ao espectador, ao sertanista, ao brasileiro.

Nesse artigo, ele firma um compromisso que depois será visto ao longo de sua vida, de modo mais ou menos intenso, que é a promoção de uma espécie “de arte moderna que ligava (...) o homem (e sua vida popular) e sua terra, mas também estilhaçando o emblema de arte pela arte” (Júnior, 2011, p.73). A arte, no caso específico do texto, ele fala sobre a literatura, deve dialogar com o humano, não com ela própria.

Há, pois, uma preocupação com conteúdo humano nos personagens, porque existe uma preocupação de Glauber para além de si, já que ele via no cinema uma potência para emancipação humana e, de acordo com o que pensava, tal possibilidade viria com a revolução. E é notável como essas noções de sertão, identidade e personagem o acompanharam nesse período estudado, até chegar em 1965.

Agora adentremos no segundo apontamento. Merece destaque a relação de uma personalidade em especial com Glauber Rocha. Trata-se de Lina Bo Bardi, que foi arquiteta modernista italiana naturalizada no Brasil, responsável pelo projeto do Museu de Arte de São Paulo. A arquiteta foi convidada pelo então governador Juracy Magalhães para a criação do museu de arte moderna da Bahia e a partir de então, teve uma relação muito próxima com a Universidade Federal, onde inclusive chegou a ministrar disciplinas de filosofia e arquitetura no curso de Belas Artes, tendo se mudado para Salvador.

A influência do pensamento da arquiteta no próprio imaginário coletivo baiano foi enorme, a ponto de Caetano Veloso tê-la colocado como figura que civilizou a capital baiana (*Apud* Gioia, 2006). Tereza Ventura diz que “o triângulo Lina Bo Bardi, Martim Gonçalves e Glauber Rocha reflete o espírito de renovação na cultura baiana” (Ventura, 2000, p.55). De fato, percebe-se real influência da arquiteta nas ideias defendidas pelo cineasta.

O principal ponto, e que tem estreita relação com a questão aqui pesquisada, é uma das teses principais de Lina, que atuava, como intelectual e profissional, com a hipótese de que a maneira de viver do povo em suas casas deveria influenciar diretamente a arquitetura urbana. De acordo com Helton Gomes ela “traz consigo uma sensibilidade antropológica interessante ao defender a negociação entre duas temporalidades, o passado (tradicional) e o presente (moderno)”. A defesa dessa ideia se faz, segundo o sociólogo, “pelo fato dela acreditar que o ser humano se encontra no centro destas duas temporalidades” (Gomes, 2016, p. 1329/1339).

A arquiteta era, portanto, uma humanista. E não se trata tão somente de uma convicção, dessas que guardamos. Ela atuava de forma humanista, visando fins humanos. Daniela Silva, em dissertação, faz a constatação de que há em Lina certa dose de “humanismo, um conceito sempre presente na obra da arquiteta, um humanismo que coloca o ser humano como elemento principal para as soluções arquitetônicas” (Silva, 2019, p.77) e que “o discurso humanista, que se mostra uma constante e sempre presente no trabalho da arquiteta, comprovado pelas análises dos textos, se tornou muito mais

latente ” (Silva, 2019, p.85). A própria Lina, por ocasião da apresentação da primeira exposição de arte popular do chamado *Solar do unhão*, onde mais tarde seria abrigado o museu de arte popular da Bahia, diz que:

Esta exposição quer ser um convite para os jovens considerarem o problema da simplificação (não da indigência), no mundo de hoje; caminho necessário para encontrar dentro do humanismo técnico, uma poética.

Esta exposição é uma acusação.

Acusação dum mundo que não quer renunciar à condição humana apesar do esquecimento e da indiferença. É uma acusação não-humilde, que contrapõe às degradantes condições impostas pelos homens, um esforço desesperado de cultura. (Bardi, 1963)

A relação estreita entre o humanismo defendido por Glauber Rocha e o explicitado pela intelectual italiana se entrecruzam, de modo a facilitar a percepção da influência de Lina Bo Bardi em diversas oportunidades de sua vida. Marina Grinover faz constatação a respeito de tal proximidade, explicando sobre a influência da arquiteta no texto *Estética da Fome*, de Rocha. Segundo ela “ele revela as confluências de valoração da cultura popular do sertão com aquelas colocadas por Lina Bo Bardi em seus textos sobre os museus da Bahia”, concluindo que ao que tudo indica ambos compartilhavam da mesma atitude política-cultural e estética, cada qual em seu campo (Grinover, 2009, p.9).

Glauber Rocha sempre trouxe consigo o interesse pela cultura popular, que aliás está entre as maiores influências utilizadas em *Deus e o diabo na terra do sol*. E é justamente nesse cruzamento, da cultura popular que propicia a análise do banditismo social com o humanismo, que reside a presente análise. Como ele próprio diz em *Estética da Fome* “o Cinema Novo necessita processar-se para que se explique, à medida que nossa realidade seja mais discernível à luz de pensamentos que não estejam debilitados ou delirantes pela fome” (Rocha, 2004, p.67). Não há possibilidade, para ele, de cinema pelo cinema, este deveria servir a fins eminentemente humanistas.

Há um artigo escrito por Glauber Rocha em 1961, chamado *Processo Cinema*. Nele, chama a atenção para o fato de que o cinema deveria mostrar ao mundo que aqui no Brasil “habita uma raça doente, faminta, analfabeta, nostálgica e escrava” (Rocha, 2004, p.48) e arremata dizendo que se trata de franqueza de confessar que o cinema só pode ser honestamente aceito enquanto servir “ao homem no que ele mais precisa para viver: pão. Se nem só disso ele vive, para viver de lirismo, de metafísica, de *phátos* (como os críticos gostam), é preciso antes fazer as três tradicionais refeições diárias”, embora

para que isso ocorra seja necessário morrer em várias partes do mundo, onde corre sangue (Rocha, 2004, p.49).

Nos trechos acima citados, há uma relação entre os dois pontos abordados nesse tópico: a necessidade do cinema em falar sobre o brasileiro tal como é, mostrando ao mundo a realidade, que muitas vezes é mostrada em forma de exotismo, ou seja, evitar o personagem patológico e o cinema visto em um âmbito humanista, para definitivamente servir ao homem.

O método para chegar-se à conclusão de que Lina influenciou Glauber Rocha em termos humanísticos, para além das comparações aludidas acima, pode ser realizado de modo semelhante ao que Raymond Williams propõe no texto *A fração Bloomsbury*. Raymond inicia falando sobre a análise de grupos sociais e a ausência de estudos, principalmente por parte da história e sociologia, dos grupos culturais. Eles são menores, não permitem uma análise estatística, porém não há dúvidas sobre sua importância social: tanto naquilo que eles realizaram, quanto naquilo que os seus modos de realização podem nos dizer sobre as sociedades em que vivem (Williams, 1999). Interessa-nos aqui sobretudo o segundo ponto, no que se refere aos modos de realização dos artistas e o que eles dizem sobre a sociedade em termos de humanismo.

Segundo Williams “uma das análises mais complexas de se fazer sobre grupos é levar em consideração não somente as ideias e atividades manifestas, mas também as ideias e posições que estão implícitas ou mesmo que são aceitas como um lugar-comum” (Williams, 1999, p. 142). O grupo sempre deve ser visto como um espaço de sua classe, que produz, consome e propaga ideias, costumes, *habitus*¹³. Nessa intersecção, de intelectuais que participaram de determinados grupos, há muito o que se extrair, como no caso de Lina Bo Bardi, Glauber Rocha e todos os intelectuais que circundaram ambos que, além de todas as influências exercidas um pelo outro, há essa ideia de humanismo, que ele vai propagar ao longo da vida.

Esse posicionamento, de defesa do humanismo, muitas vezes pode ser visto de modo explícito ou implícito. O modo explícito acontece nas declarações dos próprios

¹³ O conceito é de Pierre Bourdieu e tem relação com um conhecimento adquirido e “também um haver”, um capital (Bourdieu, 1989, p. 61). Fala sobre a capacidade dos indivíduos, em uma relação dialética, se incorporarem à estrutura social simbólica. Ou seja, o indivíduo assimila estruturas históricas que compõem a sociedade e delas sofre influência, mas também exerce influência sobre as mesmas, sendo, de todo modo, também criador de *habitus*. O indivíduo, para Bourdieu, então, é ao mesmo tempo herdeiro e ator de estruturas sociais.

artistas estudados e citados acima. Lina falava abertamente sobre humanismo e Glauber também. De modo implícito, na forma como ambos utilizavam seus trabalhos intelectuais como veículo para a emancipação humana.

Em carta enviada a Alfredo Guevara, no dia 4 de maio de 1961, pode-se perceber elementos que, analisados na perspectiva metodológica de Ricoeur, contribuem para perquirir a proposta de Glauber Rocha. Nela é perceptível um ânimo para com a revolução cubana, que acabara de acontecer - em 1959 - e então ele usa o cangaço para explicar ao revolucionário cubano a respeito de como tal categoria opera no Brasil, indicando que “somente o banditismo (cangaceiros) e o messianismo (canudos: Antônio Conselheiro) foram manifestações de protesto social mas sem doutrina, sem preparação e antes desviados para o crime, o marginalismo e a barbárie” (Rocha, 1997, p.53) e continua afirmando que agora o líder Francisco Julião¹⁴ estaria levantando camponeses em ligas revolucionárias. Ou seja, Glauber via na memória sobre o cangaço, potência revolucionária com vistas à emancipação e veio a propor, por esse meio, pelo seu cinema, uma ética.

Como dito acima, a carta foi enviada em 1961, data em que o cangaço não mais existia. Fala-se, portanto, a partir de uma memória que se detinha à época a respeito do movimento. Dela se extrai uma possível ética revolucionária e o elemento que liga passado ao presente da época é o político Francisco Julião. Ou seja, a ideia é: existiu um movimento no país que teria ímpeto revolucionário e naquela época, em 1961, Julião atuava com as ligas camponesas que não eram propriamente o cangaço, mas trata-se de um movimento rural ocorrido em Pernambuco. Portanto, se o brasileiro tinha aquele *habitus*, ele poderia surgir novamente. Naquele momento, Glauber via potência em Francisco Julião.

Aqui é importante abrir um parêntese para afirmar que não apenas Glauber Rocha tinha tal visão. A década de 1960 é caracterizada por uma tentativa de parte da militância de esquerda em se apropriar da memória do cangaço, bastando lembrar que em 1961, Rui Facó publicou o livro *Cangaceiros e Fanáticos* (Facó, 1976), onde trabalha com a ideia

¹⁴ Francisco Julião, bacharel em direito, foi o primeiro parlamentar pernambucano eleito pelo PSB, em 1962 (após o envio da carta). Entusiasta e atuante nas ligas camponesas, trabalhou como advogado de membros da sociedade Agrícola e Pecuária de Pernambuco (Sapp). Sua atuação marcou o conhecimento das ligas camponesas fora de Pernambuco, de sorte que seu trabalho, e a atuação das ligas, foi noticiado até mesmo pelo The New York Times, que em 1960 publicou uma série de artigos, assinada por Tad Szulc (Sá, 2001).

de que o movimento era ocupado por homens de “espírito inconformado que haveria de criar mais tarde uma situação revolucionária, para a destruição completa daquele estado de coisas anti-humano” (Facó, 1976, p.3) e Maria Christina Matta Machado, em sua obra *As táticas de guerra dos cangaceiros* (1969). Nessa mesma década e na anterior, o artista Cândido Portinari, filiado ao partido comunista brasileiro produziu vasta obra a respeito do tema, que totaliza mais de 114 pinturas, que evidentemente se clivam com essa relação política (2009).

Hoje, a historiografia do cangaço refuta tal hipótese, como o caso de Luiz Bernardo Pericás¹⁵ e Frederico Pernambucano de Mello, mas o apontamento é relevante para captar o que se pensava sobre o tema naquele período histórico em que Glauber viveu. Houve uma tentativa, naquela época, de se apropriar da narrativa do cangaço. Muito provavelmente, e hoje a maioria das pesquisas dizem isso, o movimento ou mesmo seu maior expoente, Virgulino Ferreira (Lampião), não tinham visões políticas definidas, o próprio Lampião se relacionava com Padre Cícero e coronéis de sua época, não cabendo dizer que havia um alinhamento político com esquerda ou direita.

Porém, percebe-se pelo citado trecho da carta que Glauber Rocha no cangaço um pressuposto de insurreição social, embora por vezes voltado para o crime, o que era uma visão típica de certos movimentos daquele período histórico. É justamente esse fator que se revela importante: a memória da possibilidade revolucionária do cangaço. Tanto que em momento posterior o cineasta cita a figura de Julião, fazendo elo entre passado e presente. Assim como Rui Facó, ele via no cangaço uma possibilidade para que as classes oprimidas se revolucionassem em busca de um país melhor, onde tais classes fossem ouvidas. Como o cangaço não existia mais, a possibilidade era ética, de maneira que esse sentimento insurrecional fazia parte da cultura do povo. A proposta que se vislumbra na carta inclusive é comparar nossa história de banditismo social à própria revolução cubana, vendo-o como modo de resistência política, embora sem teoria. Cintia Dantas analisa tal ponto defendendo a ideia de que “Glauber precisava encontrar uma situação histórica, em nosso repertório de fatos, que se assemelhasse ao evento cubano, assim, a experiência cubana serviria de paradigma revolucionário” (Dantas, 2016, p.45/46).

Embora eu veja a situação de modo diferente, pois Glauber Rocha utiliza tais categorias desde a década de 50, em momentos anteriores à revolução inclusive, é preciso

¹⁵ O autor atribui a ambos os livros os adjetivos de emblemáticos e problemáticos (Pericás, 2015, p.50).

apontar concordância com o pensamento de Cintia Dantas, embora a proposta aqui seja em outra direção: o que Glauber Rocha vê no cangaço é um ímpeto revolucionário de cunho humanístico, uma possibilidade real de classes oprimidas buscarem dignidade e vislumbrou, portanto, nesse evento, como propriamente conclui a tese, uma proximidade com a revolução cubana. Ou seja, as éticas revolucionárias Brasileira e Cubana se encontraram em seu argumento, embora em situações distintas. Se os cubanos viram na revolução uma possibilidade de construir uma vida melhor, o cangaço seria, aqui no Brasil, um embrião dessa ideia.

A toda evidência, sabe-se que Glauber Rocha era dado a arroubos retóricos. Basta ver a verve de suas entrevistas, artigos e manifestações, para perceber que o acompanhava uma sede de convencimento, tentando sempre demonstrar o acerto de suas propostas, além da rigidez e erudição de seus argumentos que, embora nem sempre objetivamente postos, tinham inegável eloquência em seu conteúdo. Portanto, a ideia de aproximar cangaço e revolução cubana pode ter sido objeto de um arroubo argumentativo, intencionalmente conduzido para convencer seu interlocutor Alfredo Guevara. Contudo, e por isso busca-se o método em Ricouer, ainda que o seja, tal fato não afasta a ideia de que também havia nessa proposta uma ética revolucionária.

Aqui, é relevante abrir um parêntese para abordar sobre o que representa viver em uma família protestante a partir da década de 40. O professor Lyndon de Araújo Santos, aborda o tema do protestantismo e espaço público no Brasil, especificamente a respeito dos anos de 1930 a 1932, no contexto da 11ª Convenção Mundial das Escolas Dominicais na cidade do Rio de Janeiro, no ano de 1932. Em uma análise de discurso do relatório lavrado no evento, concluiu que havia uma crença “comum estabelecida de que o futuro da humanidade dependia da educação religiosa por meio das escolas dominicais e da transmissão de valores cristãos pelas instituições de ensino cristãs e públicas” (Santos, 2017, p. 959). Há também uma crítica à civilização secularizada, o que recomendaria a inserção de uma educação centrada em Jesus Cristo (Santos, 2017, p; 962).

Em suas considerações finais, o articulista aponta o fato de os protestantes vislumbrarem a necessidade de sua inserção no espaço público, sobretudo diante da proximidade de Getúlio Vargas com o catolicismo (Santos, 2017, p. 970/971). A conclusão que se pode tirar da proposta, para além de suas colocações, é a intenção do protestantismo em consolidar seu modo de educação na sociedade e a necessidade de se colocar no espaço público, até mesmo com a intenção de preservar e propagar os valores.

Há, portanto, também ideal conservador nesse ponto de vista. Avançando vinte anos no tempo, Elizete da Silva explica o que considera uma falsa omissão dos protestantes batistas com relação ao golpe de 1º de Abril de 1964, que na verdade revelaria uma “face ideológica e conservadora” (Silva, 2009, p. 36). Relevante, pois, anotar que esse foi o ambiente no qual o cineasta foi inserido nos anos iniciais de sua vida

O que garante essa conclusão, portanto, é o sistema de narrativa proposto nas mimeses de Ricoeur, pois humanismo é um elemento que conecta Glauber Rocha à sua proposta de banditismo e esta à revolução, que é uma ética, ou seja, é uma nova forma de habitar, de estar no mundo ou no Brasil. Basta ver a máxima que gira em torno de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*: o sertão vai virar mar. Não é o cangaço pelo cangaço, mas o cangaço por uma revolução, por uma mudança de vida, para que o sertão vire mar. Entre a factível ideia de Cintia Dantas no sentido de que ele precisava encontrar uma situação histórica que assemelhasse ao evento cubano e a forma do cineasta narrar tal fato a Alfredo Guevara, há o objetivo revolucionário, ou seja, ele pensava em uma verdadeira revolução que atribuiria dignidade às classes oprimidas. Esta é sua ética humanística.

Ora, a sugestão de Glauber a Alfredo não é gratuita. Sua intenção é aproximar o cangaço da revolução, porque via no primeiro uma ética revolucionária. Essa aproximação é fruto da narrativa do diretor de cinema, que relacionou as duas coisas, cangaço e revolução cubana, por meio de um referencial: uma ética revolucionária que emanciparia o homem. Por aí se conclui que existe uma ética (humanista) em Glauber, aliás, como diz Cristiane Nova “em um desses horizontes, localiza-se a ética, presente em todo o pensamento político e estético elaborado pelo autor” (Nova, 2008. p.223).

Desta forma, valendo-me da teoria de Ricoeur, tomando-a de empréstimo para análise do objeto da presente pesquisa é que se analisa a narrativa a respeito das relações e intermediações entre Glauber e o humanismo, evidentemente que tendo por base referenciais importantes para tal construção, pois não há possibilidade de se narrar a partir do nada, de sorte que se deve ter sempre um referencial, que cadencia o processo narrativo. Aqui, os referenciais são as vozes que o morto apresenta, ou seja, a forma como as fontes respondem às perguntas que lhe são feitas, colocando ordem no caos.

1.2 Busca do humanismo em Glauber Rocha. O método weberiano utilizado por Michel Löwi

É preciso explicar que o humanismo aqui não é causa, mas correlação e, apropriando-me de conhecido ensinamento das ciências exatas, correlação não implica causalidade. A filmografia de Glauber Rocha seguiria seu turno com as importantes reflexões que já existem sobre sua vida e obra sem a presente pesquisa. Ou seja, humanismo não é um elemento constitutivo dos pensamentos mais diretamente ligados a seus filmes, no entanto, é um conceito que o movia, de sorte que há uma correlação entre diversas ideias defendidas ao longo de sua vida e, via de consequência, seus filmes realizados, com o humanismo.

Mas não é preciso buscar a noção de correlação nas ciências exatas, Max Weber se apropria de modo peculiar dessa ideia, a ponto de fornecer um precioso método na obra *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo* (Weber, 2004). O intelectual alemão deixa claro que não busca uma relação de causa e efeito, mas de imbricações, afirmando claramente que não pretende provar que o “espírito capitalista” surge somente como resultado da reforma protestante, de sorte que não pretende, “de modo algum” tentar valorar o conteúdo conceitual da reforma (Weber, 2004, p.82), mas analisar como tal espírito foi influenciado por ela, como uma espécie de *afinidade eletiva*. O próprio método da *afinidade eletiva*, sob minha óptica, é uma forma de propor a análise de correlações, separada da relação de causa e efeito.

Dessa forma, a metodologia se revela importante porque, ao analisar o humanismo, acabo atuando com um conceito que, ao longo do tempo, sofreu rupturas e modificações, assim como também acontece com o capitalismo¹⁶. Não se trata de voltar os olhos julgadores para os humanismos trabalhados ao longo do tempo, mas tirar conclusões sobre o impacto das idéias humanísticas na vida e obra do artista, como uma forma de *afinidade eletiva*. Tal métrica é tão importante que, na edição brasileira da obra *a ética protestante e espírito do capitalismo* (Weber, 2004) há uma tábua de correspondência vocabular, onde consta o termo “Wahlverwandtschaften = afinidades eletivas (em vez de: correlações)” (Weber, 2004, p.23). A relação eletiva então não é definida por uma relação direta de causa e efeito, mas uma espécie de convergência entre dois fatores aparentemente díspares, que formam uma concepção homogênea, tal como

¹⁶ Afirmando tão somente que ambas as ideias sofreram modificações ao longo do tempo, sem a pretensão compará-las ou mesmo tecer correlações entre ambas.

fez Weber entre a ética protestante e o espírito do capitalismo: ele se propõe a buscar a influência da ética protestante no desenvolvimento da cultura capitalista, sem assumir a premissa de que a primeira é a causa da segunda, embora existam relações.

A proposta de utilização da afinidade eletiva como método não é própria de Weber, nem original. Pretendo aplicar aqui o mesmo sistema utilizado por Michel Löwi. Desta feita, cabe o questionamento: se não é uma relação de causa e efeito, o que então propõe Weber? A *afinidade eletiva* “articula estruturas socioculturais (econômicas e/ou religiosas) sem que haja formação de uma substância nova ou modificação essencial dos componentes iniciais” (Löwi, 2020, p. 17). É justamente essa a metodologia que pretendo utilizar a respeito de humanismo: Conforme será demonstrado, a hipótese aqui é a de que Glauber Rocha assimilou a estrutura social desse conceito de maneira crítica, defendendo-o de uma maneira própria, mas também respeitando as estruturas iniciais tanto do que se pode chamar de humanismo marxista quanto de humanismo cristão. Por certo o cineasta não utilizou tal método, utilizado na pesquisa a fim de sopesar esse hibridismo conceitual.

Michel Löwi utiliza esse método weberiano para análise da relação estabelecida entre anarquismo e messianismo judaico em Walter Benjamin e outros autores, afirmando que ela só é possível de ser aferida em razão da *afinidade eletiva* (Löwi, 2020, p.133/134). Ele busca vínculos entre o messianismo judaico e a utopia social em autores judeus que viveram no início do século XX, o que lhe permitiu compreender “um certo tipo de conjunção entre fenômenos aparentemente díspares, dentro do mesmo campo cultural” (Löwi, 2020, p.18). Portanto, aqui não há novidade, pois a proposta é de analisar a relação entre diversas modalidades de humanismo e o diretor de cinema pesquisado e, embora essas concepções tenham se formado em lugares sociais e campos distintos do que o artista atuou, acabaram por exercer influência.

Assim como Weber busca no “espírito” do capitalismo, visando não colocar em primeiro lugar a questão da origem das reservas monetárias, e sim a questão do desenvolvimento de uma cultura (Weber, 2004, p.61), a ideia aqui não é buscar nos conceitos formais de humanismo, tais como humanismo renascentista ou iluminista, e também fora deles, as proposições do cineasta, mas aprofundar um pouco mais a respeito das reminiscências desse conceito, buscando, assim como Weber o fez com o *ethos* do capitalismo, o *ethos* do humanismo.

Utilizarei essa metodologia para análise das fontes, onde o cineasta atua com essa ideia em seus textos e entrevista, para depois buscar esses fragmentos em sua proposta

estética. Há aqui um recorte temporal, uma vez que visio buscar tais fontes entre os anos de 1956 e 1965, respectivamente o período em que Glauber Rocha inicia sua vida acadêmica e a data em que publica o texto *estética da fome*, buscando posteriormente a presença de tais elementos em *Deus e o diabo na terra do sol*, sobretudo na forma como é abordado o cangaço. Embora o texto tenha sido publicado após o filme, há nele detalhes importantes que corroboram para compreensão da película, demonstrando inclusive influência da época no artista. Ao içar o humanismo nessas fontes, o que buscarei é evidenciar minha hipótese, ou seja, demonstrar que a forma como o artista compreendeu e assimilou o humanismo está presente em sua obra, sobretudo na escolha de abordar o cangaço como banditismo social.

2. GLAUBER ROCHA E O HUMANISMO

É preciso prosseguir, buscando o humanismo na vida e obra de Glauber Rocha, a fim de aferir suas mediações, fazendo o exercício da *mimese I*, para construir a narrativa. Como dito acima, o próprio morto, após exumado, recomendou a necessidade de um olhar mais amplo a respeito de seu pensamento sobre o humanismo, em especial sobre toda a complexidade desse conceito e de sua formação. Não é um humanismo marxista puro, não é um humanismo cristão somente, mas um híbrido do que se via e discutia em termos de humanismo entre as décadas de 1950 e 1960 no Brasil e fora. Em um primeiro momento, pode parecer um equívoco falar em humanismo marxista e cristão justapostos, mas é exatamente como compreendeu e disseminou o tema ao longo de sua vida, traçando entre ambos os conceitos e muitos outros que teve acesso, uma *afinidade eletiva*.

João Carlos Teixeira Gomes, amigo de Glauber Rocha, foi quem escreveu a primeira biografia a respeito do cineasta. No livro, o escritor recupera uma declaração de Rex Schindler, produtor de cinema, em depoimento exclusivo para a ocasião. Ele define Glauber como “um pensador de formação protestante, profundo conhecedor do cristianismo”. Schindler vê o humanismo de Glauber muito mais em consequência da sua formação cristã do que pela ideologia marxista”, colocação que João Carlos considera correta (Gomes, 1997, p.83). O apontamento é importante e nos cabe levá-lo em consideração. Contudo, tem-se claro que não há como mensurar em que medida o humanismo de Glauber Rocha é permeado pelo marxismo e pelo cristianismo, nem mesmo se é mais cristão do que marxista ou até se é somente marxista e/ou cristão, como Rex Schindler e João Carlos fizeram compreender. Adentrar nessa disputa me colocaria em uma verdadeira aporia. No entanto, se revela fator deveras importante o de que, seu humanismo tem influências diversas. Há, portanto, um hibridismo em sua formação humanística. E é justamente por isso que há dois cuidados a se tomar, que são a análise de como ele se apropriou desses humanismos, tendo-se em mente que se deve escapar da conceituação pura e simples de um e de outro, bem como de fixar conceitos de modo temporal, tais como humanismo renascentista ou iluminista, muito embora tais concepções sejam importantes para compreensão desse ponto.

Então, a conexão entre Glauber Rocha e o humanismo nos convida adentrar na longa duração, migrando, em certa medida, o foco da dimensão do indivíduo (Glauber) para a longa duração (humanismo) que, como diz Paul Ricoeur, se propõe a uma leitura crítica à proposta de Fernand Braudel, “é a história social, a dos grupos e das tendências

profundas” (Ricoeur, 1994, p.149), porém é preciso manter o foco em realizar, segundo pressupõe o filósofo francês, uma “sobreposição de durações” (Ricoeur, 1994, p.149), perquirindo as relações entre o diretor pesquisado e o referido conceito. Portanto, a pretensão é lançar bases que conjugam, de acordo com a leitura crítica proposta por Ricoeur, longa duração (o humanismo) e o próprio acontecimento histórico (a produção de Glauber Rocha entre 1956 e 1965), mas sem deixar a análise se estagnar aí, pois senão estaríamos diante do próprio historicismo, tão criticado por Ricoeur, sendo preciso representar o acontecimento, conferindo-lhe sentido. Por essa razão não posicionaremos a análise de forma estanque, nem na longa duração do humanismo, nem na curta duração de Glauber Rocha, mas na intermediação entre as duas é que se propõe a narrativa histórica.

O que se pretende dizer é que será preciso analisar Glauber Rocha e o humanismo de modo não linear. Não é recomendável, neste caso específico, trabalhar humanismo como um conceito criado e estanque. Portanto, é a própria narrativa, baseada em evidências, que viabilizará dimensionar a relação entre um e outro. Com isso, pretende-se demonstrar que é importante, neste caso, vislumbrar o humanismo como uma ética. Uma ética que se constituiu ao longo do tempo e que desde que se pensou no tema, passando pelo pensamento a respeito de alteridade e por todos os humanismos possíveis, pode-se falar em humanismo e muito provavelmente foi parte desse humanismo que chegou a Glauber, intermediado por diversos fatores.

Nesse específico ponto, importante mais uma abordagem metodológica. A relação entre Glauber e o humanismo, justamente por ser híbrida, será observada como *afinidade eletiva*. As afinidades do artista com o Marxismo, contato muito forte na época estudada, suas concepções Cristãs e a própria construção de uma ética revolucionária são, na verdade, uma afinidade por ele estabelecida. O humanismo, conceito de longa duração que sofre as intermitências das temporalidades, chega até Glauber, que o assimila, ressignifica e o leva ao longo da existência, elegendo uma forma particular de abordar a temática.

2.1 Problematicando o conceito de humanismo

Para melhor analisar a *afinidade*, é importante agora abordar um pouco mais a respeito de qual humanismo nos colocamos diante. Essa terminologia remete

invariavelmente à ideia de *renascimento cultural*. O termo faz parte da história das ideias e, segundo Marilena Chauí, é inicialmente usado “para se referir a um acontecimento histórico muito preciso, muito determinado, que é a cultura da Renascença” (Chauí, 2001, p.9) e daí ser ele usualmente referido “como empreendimento moral e intelectual que coloca o homem no centro dos estudos e das preocupações espirituais, buscando construir o mais alto tipo de humanidade possível” (Silva, 2017, p. 193). Daí porque há uma estreita relação entre humanismo e renascimento, tendo em vista sobretudo a ideia de antropocentrismo, colocando o homem no centro das especulações.

O intitulado *Discurso pela dignidade do homem* (Mirandolla, 2015), oração escrita por Giovanni Pico Della Mirandolla e considerada uma das primeiras ideias que moveu o renascimento, fornece um importante conteúdo de análise. Em sua primeira estrofe, diz o filósofo:

A existência do Homem como um grande milagre. 1. Pais veneráveis! Li em fontes árabes arcaicas que ao interrogarem o sarraceno Abdala, sobre o que existiria de mais admirável, notadamente na atividade mundana e, ele considerou que nada mais maravilhoso que o homem existiria. 2. Esta máxima é coerente com outra célebre, de Hermes Trismegistus: Oh! Asclépio que grande milagre é o homem. (...) Anjos! Inspiração aos homens. Mas, com efeito, alguém julgaria ser possível amar algo desconhecido? Moisés teria amado a visão de Deus no monte, aquilatando-a a seu povo pela contemplação nunca dantes vista. Logo, a luz cherubica média nos impele ao calor de Serafim e, igualmente, à iluminada justiça de Thronos. (...) Responderia, por certo, com a interpretação de Dionísio; aquele que purificado atingiu a iluminação. (Mirandolla, 2015, pp.52, 53, 83, 86)

Percebe-se, por esse trecho, como o homem foi concebido como parte importante e miraculosa de todos os seres que habitam o plano terreno, inclusive tido como o grande milagre. Na segunda parte, aborda a relação hierárquica entre homens e anjos: o homem, de tão importante, guarda relação direta com os anjos, chegando a citar pseudo Dionísio Areopagita, que teria vivido entre o final do século V e início do VI, cuja teologia mística aborda a angeologia católica. A oração citada contém uma riqueza mística grega, árabe, judaica e cristã, a revelar as influências humanísticas que habitaram o período do renascimento. Esse ponto é importante, pois sinaliza que o humanismo não é uma ideia que nasceu acabada no renascimento, como se fosse produzida a partir do nada. Há um conteúdo humanístico anterior que lhe deu embasamento.

O homem, nesta óptica, é a criação final, onde encontra-se um pouco de cada dom entre os que foram distribuídos no cosmos. O homem é o ser dotado de toda a realidade porque é nele que reside um fragmento de tudo que há. Marilena Chauí diz que, para Giovanni Pico Della Mirandolla, o homem “é aquele que domina a totalidade dos saberes

porque é da essência do homem ser, na forma do microcosmos, a totalidade do real” (Chauí, 2001, p.10). A partir de então, embora não seja genuinamente a ideia do filósofo, surge a concepção de antropocentrismo, assumindo novas ideias a respeito do homem e do conhecimento. Concepções essas que se transformaram no decorrer do tempo, colocando, na modernidade, o ser humano no centro de tudo que existe, talvez em um procedimento que tenha nos trazido ao caos desse conceito.

Mas esse pensamento humanista, que coloca o ser humano como portador de dignidade - afinal importante lembrar que sua oração se chama “*De Hominis Dignitate*”, podendo ser traduzido como *Respeitando a dignidade do homem* - tem raízes em outras culturas e formulações. Tal conclusão ressoa clara pela leitura da oração, que tem inúmeras referências que habitaram a história antiga e medieval.

O renascimento, na verdade, criou o antropocentrismo, ou seja, apresentou a ideia de que homem estaria no centro de todas as concepções. Mas a ideia do homem como portador de dignidade, já existia. Henrique Cláudio de Lima Vaz atribui a noção de humanismo à origem grega, latina e cristã (Vaz, 2001), afirmando, em um pensamento crítico ao modernismo e ao próprio humanismo modernista e antropocêntrico, que “a tradição humanista é convidada a retornar às suas origens para delas receber, na integridade da sua riqueza temática, a concepção do ser humano capaz de oferecer uma alternativa às aporias do humanismo antropocêntrico” (Vaz, 2001, p.164).

Jaques Le Goff, na obra *O Deus da Idade Média* (2017) dá um importante contributo para dirimir a questão, eis que compreende que o homem, na idade média, se torna “de certa maneira o centro do mundo, criado por Deus e prometido à salvação” (Le Goff, 2017, p.111) e, por outro lado, o homem não é fonte de nenhum valor, já que tudo vem de Deus, mas ainda assim defende que o homem da idade média e da antiguidade é objeto de um humanismo ambivalente (Le Goff, 2017, p.111) e, além disso, recomenda especial atenção para com o período antigo e medieval em termos de humanismo, a fim de “não cair na tendência contemporânea de falar em humanismo a torto e a direito e desacreditar essa palavra” (Le Goff, 2017, p.113). A crítica de Le Goff é relevante para o humanismo que estou perquirindo pois, como já ficou esclarecido, a ideia de humanismo em Glauber Rocha não se coaduna com o antropocentrismo, sendo muito mais uma compreensão de solidariedade e fraternidade humanas (com ímpeto revolucionário, formação protestante, da revolução cubana, União soviética).

Henrique Vaz também aborda essa temática, pontuando que a história “não conhece essa sucessão abrupta de trevas e luz” (Vaz, 2002, p. 31), explicitando que na verdade “o período medieval representou a antemanhã dos tempos modernos, fazendo crescer sementes e ideias do período medieval na idade moderna” (Vaz, 2002, p. 31).

Alexandre Silva Guerreiro diz que “nesse sentido, podemos falar, segundo Carla Brandalise (2004), em uma cultura humanista que atravessa a história, tendo início na antiguidade com Protágoras” (Guerreiro, 2021, p.119). Portanto, a concepção se revela consentânea para prosseguir na busca pelo humanismo glaucoeriano, tendo em vista que centrá-la no humanismo antropocêntrico não chegaria à compreensão do artista.

Alexandre Guerreiro se refere à máxima de Protágoras de que “o homem é a medida de todas as coisas, das coisas que são, enquanto elas são, das coisas que não são, enquanto elas não são” (*Apud* D’Amaral, 2015, p.25/26). Segundo Márcio Tavares D’Amaral, herdamos dos sofistas a concepção de que “o homem não é da natureza, mas do discurso” (D’Amaral, 2015, p. 26). A proposta de que o homem é a medida das coisas que são enquanto são e das que não são enquanto não são representa uma resposta direta à noção de ser dos pré-socráticos, para quem ser é a junção entre *logos* e *physis*. Portanto, o que pretende Protágoras é o império de *logos*, da razão. A verdade está na razão, a lógica de Homero seria, por esse raciocínio, irreal, na medida em que tem como ser duas coisas ao mesmo tempo (O centauro, misto de homem e cavalo, não pode ser).

Mas não é apenas do mundo grego que provém ideias que podem se desdobrar em uma concepção humanista. Alexandre Leone, na obra *A imagem divina e o pó da terra*, trabalha com a ideia do teólogo Heschel, de que o homem é necessidade de Deus, compreensão essa que deriva da mística judaica. Segundo Leone, Heschel entende que Deus “necessita do homem para que por meio dele possa realizar na história humana o *tikun*, isto é, o conserto redentor, pelo qual o homo sapiens por seus próprios atos viria a se humanizar” (Leone, 2002, p.179/180), ou seja, para realizar a redenção, de onde proveria toda justiça divina, o homem deveria existir, por isso ser necessidade de Deus.

A própria leitura do livro do Gênesis leva a compreender que, na época em que foi escrito, havia uma abrangência a respeito da localização da espécie humana para Deus. É o caso de gênesis 1, versículo 26, quando Deus diz “façamos o ser humano à nossa imagem, conforme nossa semelhança!” (Pentateuco, 2021, p.27). Deus Não disse que criou o homem, nem a mulher, nem determinada casta, mas o ser humano. A expressão hebraica é *Adám*, que deriva de terra, solo, em hebraico a expressão *Adama*, portanto,

leva à compreensão de que Deus criou o terráqueo, um ser proveniente do pó da terra ou, mais propriamente, um ser humano. Nas palavras do autor “Adam, palavra hebraica usada na torá para dizer humano em geral, vem da mesma raiz a palavra *adamá*, a terra” (Leone, 2002, P.46).

A obra Guia dos perplexos, escrita por Mainêmodes no século XII faz interpretação parecida (Mainêmodes, 2018, p. 86), de onde se pode extrair o mesmo conceito de *Adám* estabelecido por Alexandre Leone. Diz o texto:

Sobre a palavra Adam (o homem)

O homônimo da palavra Adam é o nome de Adão, o primeiro homem, nome derivado, segundo o texto das Escrituras, de adamá (terra). É também o nome da espécie (humana), como em “Meu espírito não pleiteará com o homem (adam)” (Gênesis 6:3); “Quem sabe o espírito dos seres humanos (benê adam)” (Eclesiastes 3:21); “a vantagem do homem (adam) sobre a besta, não há” (ibid. 3:19). É também o nome da multidão, ou seja, do povo simples, com exceção das pessoas distintas: “sejam o povo (benê adam) ou sejam pessoas distintas (benê ish)” (Salmos 59:3). Neste terceiro significado temos “os filhos de Elohim viram as filhas do homem (adam)” (Gênesis 6:2); “Verdadeiramente, vós morrereis como os homens (adam)” (Salmos 82:7).

Enrique Dussel também discorreu sobre o humanismo semita, que parte de uma raiz completamente diferente do grego, mas que guarda um lugar para o homem em suas proposições apresentadas no que chamamos de velho testamento ou torá. Para ele, assim como para Márcio D’amaral, é o cristianismo quem fez essa junção de duas racionalidades que até então não dialogavam no plano epistemológico (Dussel, 1969, p.122).

O livro de Jó também aborda essa ideia em mais de uma oportunidade, como quando Eliú diz que ele “não considera os príncipes e nem distingue o fraco e o homem importante”. Pois todos são a obra de suas mãos” (Bíblia, 2020, p.845)¹⁷ ou que, todavia, ele “vela sobre as nações e os homens” (Bíblia, 2020, p.846)¹⁸ e, ainda, na assertiva de que “para Deus eu sou teu igual, como tu, modelado na argila” (Bíblia, 2020, p.842)¹⁹.

Avançando um pouco no tempo, bom lembrar também que foi Paulo, em sua Carta aos Gálatas, que afirmou que Deus não faz distinção entre os homens, pois “não há judeu nem grego, não há escravo nem livre, não há homem nem mulher, pois todos vós sois um só em Cristo Jesus”²⁰ (Bíblia, 2020, p. 2034). Essa interpretação pode ser confirmada pela

¹⁷ Jó, capítulo 34, versículo 19.

¹⁸ Jó, capítulo 34, versículo 29.

¹⁹ Jó, capítulo 33, versículo 6.

²⁰ Gálatas. Capítulo 3, versículo 28.

bíblia do peregrino, cujos comentários são feitos pelo teólogo Luís Alonso Schokel que, em abordagem ao versículo citado afirma que “o enunciado tem um sentido básico: todos são iguais perante Deus, sem distinção” (Schokel, 2005, p. 495).

É preciso perceber, portanto, que o humano já era pensado como ser possuidor de uma dignidade ínsita à sua condição. O jurista Ingo Wolfgang Sarlet se propõe a fazer um apanhado histórico e jurídico do princípio da dignidade da pessoa humana e realiza essa constatação em sua obra (Sarlet, 2006, p. 30).

Uma importante compreensão do termo, que vem em consonância com o que abordado acima, é a veiculada por Márcio Tavares D’Amaral, para quem “um humanismo radical deve ser, portanto, sempre ético”. E é claro que isso significa lidar com os valores, pensar com os valores de comportamento e relação. Pensar a vida e a felicidade, como Aristóteles” (2021). O professor chama atenção para o que Aristóteles define como objetivo de todas as ações humanas (da vida, enfim), na obra *Ética a Nicômaco*: a felicidade (Aristóteles, 1991)²¹. Portanto, pensar em um humanismo é pensar a felicidade humana, todas as suas necessidades e consequências. Com isso, conclui o professor que “(...) então o humanismo é a reflexão radical sobre o homem, sobre o que é o humano, o que é o humano habitar” (2021). É nesta ideia que, imagina-se, está a arte e concepção de Glauber sobre humanismo, pois o diretor sempre traz consigo o destino humano como finalidade. Nos parece importante, pois, entender o humanismo também em termos filosóficos, transpondo definições marcadas em temporalidades, como humanismo do renascimento, do iluminismo, pós-guerra ou até mesmo pós-humanismo.

Quando Márcio Tavares fala sobre o humano habitar, está abordando o conceito grego de *ethos*, que pode se traduzir pelas noções de morada, habitação. Não se trata de um corpo de regras morais ou legislativas, mas a morada do homem, seu lugar mais íntimo. Por isso, trabalha-se com a ideia de que o humanismo aqui abordado se associa

²¹ “Retomemos a nossa investigação e procuremos determinar, à luz deste fato de que todo conhecimento e todo trabalho visa algum bem, quais afirmamos ser objetivos da ciência política e qual é o mais alto de todos os bens que se podem alcançar pela ação. Verbalmente, quase todos estão de acordo, pois tanto o vulgo quanto os homens de cultura superior dizem ser esse fim a felicidade e identificam o bem viver e o bem agir como o ser feliz” (Aristóteles, 1991, p. 5/6) (...) “A felicidade é, portanto, algo absoluto e auto-suficiente, sendo também a finalidade da ação” (Aristóteles, 1991, p.13). Por fim, ainda segundo o filósofo, tudo que escolhemos o fazemos tendo em vista alguma coisa, excluindo-se “a felicidade, que é um fim em si” (Aristóteles, 1991, p.230).

à ética, pois a proposta é adentrar o mais próximo possível da entrância do “Humano habitar”.

Percebe-se, portanto, que há uma relação estreita entre humanismo, ética, felicidade e filosofia. Fábio Konder responde a essa formulação com uma assertiva: “a felicidade humana, objeto da ética, é fruto da justiça” (Comparato, 2006, p. 102). E para além do mundo grego e da *ética a Nicômaco*, em Aristóteles, não se pode descurar das visões de fraternidade, solidariedade e alteridade que os pensamentos cristão e hebraico nos propõe e que foi fator influenciador na construção do pensamento de Glauber Rocha. No ponto, Márcio Tavares D’amaral discorre, em sua história dos paradigmas, do seguinte modo a respeito da ideia de santíssima trindade:

“(…) só é possível compreender Deus no regime da mais completa alteridade. O *núcleo* da questão das relações entre interioridade e transcendência é uma compreensão de Deus segundo a mais radicalmente complexa figura da alteridade: a relação de Pai e Filho na unidade do Espírito Santo.” (D’Amaral, 2015, p.177)

A compreensão de alteridade é deveras importante para a abrangência da ideia cristã de humanismo. Não se pode pensar em felicidade sem alteridade ou sem pensar no outro (no próximo) que, em nossa perspectiva, está inserto na filosofia cristã que detém como mandamento maior amar ao próximo como a ti mesmo ou, como nos ensina Márcio Tavares, na própria imagem da trindade sagrada, que nos propõe um Deus que, ao mesmo tempo é ele próprio, o Cristo e o Espírito Santo. Pedagogicamente, portanto, essa teoria nos ensina que Ele é ao mesmo tempo o igual e o diferente, Ele e outro, demonstrando mesmo que amar ao próximo é necessidade premente, pois o próprio Deus não é apenas Ele próprio, mas também algo distinto: Cristo e o Espírito Santo. É unidade na diferença e é, a um só tempo, unidade e diferença. Leonardo Boff também tem relevante pesquisa sobre a trindade sagrada, chegando a pontuar que tal conceituação “aparece como o modelo para todo o convívio social igualitário, respeitoso das diferenças e justo” (Boff, 2014, p. 28).

Como se percebe, do mundo grego ao hebraico, passando pelo cristão, há concepções que detêm uma contundente carga humanística. A própria ideia de humanismo renascentista, como se faz perceber pela oração de Pico Della Mirandola, muito provavelmente não surgiu como elemento isolado, carregando consigo uma apropriação desse pensamento antigo e medieval, como conclui Jacques Le Goff no já citado excerto doutrinário. Alexandre Guerreiro conclui seu artigo pontuando que é

necessário “refletirmos sobre o conceito de humanismo para consolidarmos a noção de humanismo ético” (Guerreiro, 2021, p.134).

A conclusão de Guerreiro é muito parecida com a tomada neste tópico, pois aplicando a metodologia weberiana em torno do conceito de afinidade eletiva, chega-se à conclusão de que Glauber Rocha, em sua abordagem humanística, acaba por propagar fragmentos desse humanismo ético que, além de cristão, tem influências marxistas. Como diz Ludovico Silva, o que Marx criou “fue el reale humanismos, el humanismo real” (Silva, 1982, p. 103). Essas duas noções fizeram parte do ideário glauberiano.

Assim, ética e estética sempre estarão permeadas na obra do artista estudado, pois a própria narração parte de um autor que criou personagens a partir de suas concepções de vida, ainda que elas não possam ser plenamente mensuradas, a não ser pela narrativa. Sigamos, pois, nas narrativas de Glauber Rocha tomando por base um texto de sua autoria, chamado *Estética da fome*, escrito no ano de 1965 (Rocha, 2004, p.66), onde o diretor se propõe a questionar o humanismo colonizador, colocando-se diante de uma ação propriamente ética, laborando na defesa e na crítica de uma forma de humanismo, visando uma finalidade comunitária. Ou seja, para Glauber Rocha o humanismo colonizador não corresponderia à ética de sua proposta estética, que é outra.

Há nesse texto uma forte crítica colonial, onde Glauber Rocha reclama sobre os filmes produzidos até então e fala a respeito da necessidade de se mostrar a fome, a miséria, não de modo cosmético, no intuito de levar apenas e tão somente ao entretenimento, mas de forma a fazer da fome uma estética, uma estética violenta, voltada para ação. Vejamos o trecho com mais propriedade:

“De uma moral: essa violência não está incorporada ao ódio, como também não diríamos que está ligada ao velho humanismo colonizador. O amor que esta violência encerra é tão brutal quanto a própria violência, porque não é um amor de complacência ou de contemplação, mas um amor de ação e transformação”. (Rocha, 2004, P.66)

Neste momento do documento, entra-se em uma sequência de parágrafos, dos quais o citado é o terceiro e último, tendo Glauber optado por dividir em tópicos, seguidos de dois pontos, tais como “pelo cinema novo: (...), do cinema novo: (...), de uma moral:” (Rocha, 2004, p.66). Ou seja, o diretor lançou uma premissa e se dispôs a explicá-la, o que leva a presumir que Glauber Rocha pretendeu falar que sua *estética da fome* prevê uma moral e essa moral leva em conta a violência, que está dissociada do ódio e do “humanismo colonizador”. Portanto, o que o cineasta quis dizer foi que, em sua violência

não há ódio por ódio, mas também não é uma violência humanista, na perspectiva em que o humanismo à época colonizava, no sentido de que havia todo um ideário humanista propagado para colonizar países. Ou seja, não se está falando de violência pela violência, nem de violência para garantir direito, a ideia de Glauber na época era de revolução e sua violência era estética.

Não por outra razão o humanismo é retratado como colonizador. Certamente, ao se valer dessa terminologia, o cinemanovista está se acudindo de uma crítica comumente utilizada na década de 1960, no sentido de que o humanismo na verdade colonizava. Aimé Césaire, em 1955, publicou na França seu *Discurso sobre o colonialismo* (Césaire, 1978), livro cuja edição posterior brasileira e portuguesa foi prefaciada por Mário Coelho Pinto de Andrade. Em determinado momento, o pensador martinicano tece uma comparação entre o colonialismo e o nazismo, afirmando o que o humanista do século XX “não perdoa a Hitler não é o crime em si, o crime contra o homem, não é a humilhação do homem em si, é o crime contra o homem branco” (CÉSAIRE, 1978, p. 18) e continua chamando tal sentimento de pseudo-humanista, por ser obviamente racista: o europeu que chora as atrocidades do nazismo não chora aquelas cometidas em África, na Argélia e na Índia (Césaire, 1978, p. 18). Todos os longas de Glauber Rocha, de *Barravento* a *A idade da terra*, levam em consideração acontecimentos históricos relevantes, o pensamento decolonial, a construção a brasilidade (*Barravento*, *Deus e o diabo na terra do sol*, *Dragão da maldade contra o santo guerreiro* e *A idade da terra*), da latinidade (*Cabeças Cortadas* e *Câncer*) ou mesmo africanidade (*O leão de sete cabeças*), além da ousadia revolucionária e a necessidade de se emancipar o homem.

A construção da identidade brasileira, dentro da óptica descolonizadora da cultura, era uma perspectiva sempre presente na obra, no pensamento glauberiano e da própria época em que o diretor iniciou sua vida artística e intelectual. A título de exemplo, no conhecido artigo *Uma situação colonial?* (Gomes, 2016), escrito em 1960, Paulo Emílio Salles Gomes já chamava a atenção para o cinema brasileiro que, em sua análise, era deveras colonial, falando também sobre a necessidade de uma soberania cultural. A crítica é de conteúdo intenso e autor situou o cinema nacional na condição de subdesenvolvimento que o país passava, afirmando a mediocridade do cinema brasileiro, de tal modo que havia uma necessidade premente da cinematografia brasileira se emancipar do estatuto colonial que estava inserida.

Renato Ortiz também refletiu a respeito do tema concluindo que identidade nacional e cultura popular se associam aos movimentos políticos e intelectuais dos anos 50 e 60 “que se propõe redefinir a problemática brasileira em termos de oposição ao colonialismo” (Ortiz, 1986, p.128). Aborda também, como ficará mais claro a seguir, a influência do Instituto de Estudos Brasileiros (ISEB)²² no pensamento de Glauber Rocha e do próprio Paulo Emílio, muito embora faça menção à capacidade crítica do primeiro em determinado ponto.

Vale pontuar também que se trata de um período em que Glauber era muito influenciado pelas leituras de Frantz Fanon, que no livro *Condenados da Terra* (Fanon, 1965) tem na violência um elemento de resistência, dizendo que “a violência é atmosférica, estala aqui e além e aqui e além varre o regime colonial. Esta violência que triunfa tem um papel não apenas informativo, mas também funcional para o colonizado” (Fanon, 1965, p.36/37). Renato Ortiz, em uma análise sobre a perspectiva do *Instituto Superior de Estudos Brasileiro (ISEB)*, instituição criada na década de 1950, diz que a posição do instituto a respeito de Frantz Fanon foi equivocada. O autor explica que o ISEB detinha o pensamento de que a colonização cultural era gerada pela opressão e, ante a uma atitude descolonizadora, haveria uma emancipação humana, surgindo daí um homem novo. Contudo, o pensamento do ISEB e de Fanon se distanciavam, uma vez que o instituto não tinha perspectiva revolucionária e não compreendeu bem, ou não quis colocar em prática, o ideal de violência do escritor. Por fim, o sociológico traz a perspectiva de que “somente Glauber Rocha recuperou no Brasil uma discussão do tema proposto por Fanon. E aqui, creio eu, podemos falar de influência direta, pois o manifesto sobre uma ‘Estética da Fome’ possui uma inspiração acentuadamente fanoniana” (Ortiz, 1986, p. 62), Ortiz continua sua ideia dizendo que Glauber propõe uma violência simbólica²³ que exprime a miserabilidade dos povos do terceiro mundo.

Ou seja, quando Glauber Rocha propõe uma moral e que ela é oposta ao humanismo colonizador, está propondo, a bem da verdade, uma outra forma de emancipar o homem e tal medida só seria possível com o exercício da violência. A ideia, portanto, é humanista, pois o que ele visa é dar dignidade ao homem, mas vê no que chama de

²² O Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) foi um órgão criado pelo Decreto nº 37.608, de 14 de julho de 1955, vinculado ao ministério da educação e cultura e visava o estudo, o ensino e a divulgação das ciências sociais. No início do período ditatorial o órgão caiu em ostracismo, apesar de sua grande influência no meio intelectual entre 1955 e 1964.

²³ Acredito que essa violência simbólica dita por Renato Ortiz possa ser traduzida por violência estética.

humanismo colonizador um inimigo, uma fórmula, pois, que não deveria ser encarada por sua proposta estética. E veja-se que, nesse sistema de pontuar os capítulos, ele trata o humanismo no tópico “de uma moral”, a demonstrar que vê o humanismo também como uma forma de ser humano habitar o mundo.

Helton Santos Gomes defende a hipótese de que Glauber Rocha teve contato com a obra *Os Condenados da terra* entre 1964 e 1965 (Gomes, 2016, pos.1697), justamente no período em que realizava *Deus e o Diabo na terra do Sol* e que escreveu o manifesto *estética da fome*. A influência de Fanon na obra e no texto, portanto, é clara. No início do filme, quando há o diálogo entre Manuel e Coronel Moraes (seu patrão), que acaba desaguando em um ato de violência e morte, certamente já nasce uma noção que um ano depois foi expressa na estética da fome: a violência como método. Ele propôs, nessa passagem do filme (e em tantas outras), a violência como estética, afinal, era preciso matar o patrão para se desvencilhar de um jugo. Esse momento do filme é a própria violência fanoniana transformada em violência estética, em nome de um humanismo radical²⁴, afinal, há uma razão de ser na agressividade proposta: a emancipação e essa só viria acontecer, pela ação, que é agressão ao coronel. Ela, aliás, também acontece no momento seguinte, quando Manuel é perseguido por dois jagunços e, em um tiroteio dentro da casa, sua mãe é morta e Manuel mata ambos. A canção que entoa em *off* é reveladora, pois diz “Meu filho, tua mãe morreu. Não foi de morte de Deus, foi de briga no sertão, de tiro que jagunço deu” (Rocha, 1985, p. 265). A morte foi causada pela ação humana, por tiro de jagunço, não foi morte de Deus, que é a morte que se conforma, mas foi causada por um fator social.

Aqui é preciso abrir um parêntese para mostrar as relações de afinidade eletiva entre os humanismos glauberianos: há um pouco de crítica colonial, encontra-se presente também questões relativas à luta de classes, ao materialismo histórico e o próprio humanismo cristão. O que sobressai é uma visão ética, voltada para ação: como o humano deve habitar em nosso país. O filme traz essa proposta estética com uma finalidade ética específica, que é a de mostrar ao homem como ele é violentado e a solução para a

²⁴ Fantz Fanon era um humanista radical, a exemplo de Jean Paul Sartre, que é que faz a apresentação da obra *Os Condenados da Terra*. Segundo Gareth Morgan “O humanista radical está preocupado em descobrir como as pessoas podem ligar pensamento e ação (práxis) como um meio de transcender sua alienação. (...)A realidade definida pelo paradigma estruturalista radical, assim como a do humanista radical, é baseada na visão da sociedade como uma força potencialmente dominante” (Morgan, 2004). O humanismo de influências marxistas de Rocha será analisado em tópico próprio, neste momento basta se ater à ideia de que naquela oportunidade, o cineasta utiliza em sua estética, reminiscências de tal humanismo.

violência é o rompimento com a classe dominante. O rompimento, por sua vez, é necessário para a emancipação. Não há apenas uma ideia de humanismo aí presente, mas a construção e uma concepção ética complexa.

Há outros exemplos que, pela narrativa empreendida por Glauber Rocha ou mesmo por terceiros, demonstram como ele tratava o tema do humanismo, como o trecho de carta ao cineasta, amigo e também cinemanovista Paulo César Saraceni, em 1963, onde afirmou que “entrando pro PC eu quero ser o homem revolucionário total, distanciado de qualquer problemática individual burguesa, não que eu assuma o sectarismo de negar o homem, porque quero a revolução para dignificar o homem”²⁵ (Bentes, 1997, p.165). O ponto é relevante e demanda especial digressão, pois ele anunciou nesse trecho o afastamento das propostas individuais burguesas, se atentando mais para o conteúdo humanístico de seu pensamento, dizendo que nesse afastamento não se propõe a negar o homem, como pode parecer a princípio, mas a dignificá-lo. Ele vislumbra, pois, a emancipação humana, em uma preocupação com o ser enquanto tal.

Há uma ética em seu pensamento e ele se preocupa com o tema ao explicar seu distanciamento da problemática individual burguesa (visar dignidade individualmente) e ao mesmo tempo preocupa-se com uma espécie de heresia, pois se dedicou a deixar claro que visa negar a individualidade burguesa, mas não negar o homem. A preocupação é essencialmente ética. Percebe-se, por aí, um contexto marxista, expresso até mesmo na própria linguagem “problemática individual burguesa”, mas é igualmente perceptível a preocupação com o ser humano enquanto sujeito portador de dignidade. A preocupação é tamanha que o diretor baiano opta por materializá-la ao deixar claro que não detém o “sectarismo de negar o homem”. Houve uma preocupação em deixar tal ponto claro, justamente porque essa categoria era deveras cara a ele. Aqui ele dialoga com a alteridade, pois não nega o outro.

Em abril de 1961, Glauber Rocha encaminhou carta a Paulo Emílio Salles Gomes, àquela altura um intelectual respeitado por toda classe artística, inclusive pelos jovens do Cinema Novo e pelo próprio Glauber Rocha. Pelo conteúdo das cartas trocadas, infere-se que, ele guardava um profundo senso de respeito para com Paulo Emílio. Nessa ocasião, o cineasta fez uma crítica ao cinema brasileiro produzido até então, afirmando que

²⁵ Apenas para registro, é importante consignar que Glauber Rocha não deu continuidade à política partidária em sua vida. Como consigna Tereza Ventura “Entre o partido político e a arte política, o projeto de Glauber se define pela arte. (2000, p.124)”

pretende uma “indústria cultural”²⁶ e conclui o pensamento, pontuando que o cineasta brasileiro, de um modo geral, não é um homem que pensa e “não tem tradição de humanismo, não é culto no sentido de integração, mas é envernizado pela vaidade” (Rocha, 1997, p.145,146). Como se percebe, há uma preocupação humanística latente e, mais, uma preocupação integradora, ou seja, em perceber o homem integralmente, como ser que deve ser dotado respeito e dignidade. A tradição de humanismo é o próprio *ethos* que Glauber pretende ao cinema brasileiro. É compreensível, desse modo, que sua pretensão é um cinema que pensa o homem como elemento integrador e aí reclama com Paulo Emílio que os diretores não detêm tal pensamento.

Apenas a título de esclarecimento, o trecho também poderia ser interpretado com a tradição de humanismo no sentido de conhecimento das ciências humanas, mas o trecho seguinte não deixa dúvidas ao afirmar que esse humanismo é “no sentido de integração”, ou seja, de se integrar com a humanidade.

Em outra carta de 1961, essa encaminhada aos amigos Gustavo Dahl, Paulo César Saraceni e Joaquim Pedro de Andrade, ele critica os personagens do cinema americano, afirmando que o cinema brasileiro deveria tocar, no sentido afetivo do termo, como o teatro de Brecht. Enfatiza logo após que “o povo deve raciocinar em torno dos problemas. Aqui no Brasil nosso cinema deve ser inicialmente um problema MAIS ÉTICO DO QUE ESTÉTICO”²⁷ (Rocha, 1997, p.158). O conteúdo da carta revela a ideia de ética que o diretor guardava na época. Ética em oposição à estética diz sobre a alta importância da ética para o cinema, uma vez que os filmes deveriam provocar o espectador.

Essa ideia coaduna com outros textos que foram escritos no respectivo momento. No próprio livro *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, veiculado em 1963, que reúne seus textos escritos até aquela data, há artigo onde Glauber critica o filme *O cangaceiro*, de Lima Barreto²⁸, afirmando que, na construção da obra, Lima teria concentrado a força em si e não na luta para a transformação do meio (Rocha, 2003, p.88). Percebe-se duas preocupações nesse momento do artigo, que é o individualismo, oposto à transformação e a artificialidade do personagem. Ambas as preocupações são relacionadas à

²⁶ Neste ponto, entendo que Glauber Rocha se apropriou do conceito de indústria cultural de Theodor Adorno e Horkheimer, afirmando que pretendia um cinema que atuasse como contraponto ao cinema da indústria cultural, formando uma nova possibilidade de indústria cinematográfica. Ou seja, seria uma indústria cultural “do bem”. Há um esforço teórico de Glauber sempre que troca cartas com Paulo Emílio.

²⁷ Original em caixa alta.

²⁸ O diretor de cinema Lima Barreto não se confunde com o escritor. Aqui trata-se de diretor de cinema paulista, que dirigiu o filme *O cangaceiro*, lançado em 1953.

emancipação, pois claramente o texto vislumbrava a transformação do meio para “dignificar o homem”. Em outro momento do livro, é estabelecido que “arte pela arte, cinema puro, é idealismo” (Rocha, 2003, p.66), tecendo crítica a frase de Octavio de Faria, para quem o filme Limite seria “arte pela arte” (Rocha, 2003, p.66). Observa-se, no ponto, uma preocupação para além do cinema. Para ele o filme não era obra de arte por si, mas esta deveria ter fins eminentemente humanos. Aliás, logo na sequência deste capítulo, é citado o filósofo italiano Rodolfo Mondolfo, que no trecho teceu reflexões sobre o fato do homem ser um ser social, de sorte que a sociabilidade constitui a própria essência humana (Rocha, 2003, p.66).

Há, pois, uma preocupação com conteúdo humano dos filmes (percebe-se tal preocupação na carta a Paulo Emílio em 1961, na carta aos amigos da mesma data, nos artigos em 1963 e na própria estética da fome em 1965), porque existe uma preocupação de Glauber Rocha para além de si, ao passo em que ele via no cinema uma potência para emancipação humana e, de acordo com o que pensava, tal possibilidade viria com a revolução. Por aí se conclui que existe uma ética (humanista) revolucionária exposta em sua vida e obra. Essa revolução seria propriamente gestada na brasilidade ou, em alguns momentos de seu pensamento, na América Latina. A pretensão era de que a descolonização do pensamento, por meio do cinema, viabilizasse a revolução. Não haveria, portanto, vitórias sociais sem a luta por descolonização estética, pois para ele uma coisa estava entrelaçada a outra.

O ponto nos remete ao filósofo lituano Emmanuel Lévinas²⁹ que pensa a ética do outro. Lévinas coloca o outro no centro de sua concepção ética da alteridade. O filósofo pensa a questão do homem frente ao infinito, em uma espécie de tipologia para propor sua ética, pois é nela que pensa a relação do indivíduo com o outro, segundo ele próprio a ideia “é, portanto, receber de Outrem para além da capacidade do Eu; o que significa exatamente: ter a ideia do infinito” e conclui afirmando que a relação com outrem é, pois, uma relação ética (*Apud* Agripino, 2014, p.60/61). Não por outra razão que Valdezia Agripino, em dissertação apresentada na Universidade Federal da Paraíba, propõe que “a ética da alteridade deve ser entendida como um novo humanismo, ou melhor, como ‘humanismo do outro homem’” (Agripino, 2014, p.93). Ou, no dizer de Renato Pfeffer

²⁹ Obviamente, a filosofia de Levinás não nos permite chegar a uma ideia de humanismo Cristão. No entanto, como defende Valdezia Agripino, nos aproxima da ideia do “Humanismo como ética”, o que nos coloca diante da ideia de alteridade, defendida tanto pelo filósofo quanto pelo próprio humanismo cristão.

“Seu humanismo do outro que reivindica a ética como filosofia primeira é uma resposta à crise da civilização europeia do século passado” (Pfeffer, 2015) .

Lévinas tem uma perspectiva ética deveras importante e que aqui atua como medida crucial para interpretar a proposta ética do diretor baiano. Neste momento, descola-se o método de Paul Ricoeur para o filósofo lituano, tendo em vista que sua compreensão de outro é deveras relevante para analisar a ética em *Deus e o Diabo na terra do sol*. É essa a ideia que está encartada na crítica que Glauber Rocha faz a Lima Barreto. A película *O Cangaceiro* não apresenta a figura identitária do cangaceiro nordestino como outro, mas a partir de uma medida de si. É dizer, o cangaceiro proposto por Lima seria cangaceiro paulista, mas não um nordestino com ideias, vontades e postulações próprias. Para o filósofo, a alteridade do outro leva em conta sua existência como ser independente, respeitando-o em sua individualidade, que não se confunde com o eu, eis que tem estatura própria.

Assim como o filósofo propõe sua ética, o cineasta verifica no cangaço uma subjetividade própria, um modo de ser que deve ser respeitado. O franco-lituano tem uma premissa que muito se adequa à proposta de cangaço por Glauber Rocha, ao acentuar que sua visão não pretende o fim da história como totalidade, “mas com o infinito do ser, que ultrapassa a totalidade” (Lévinas, 1980, p.11). Rocha não vislumbra no cangaço uma totalidade histórica determinada, mas um emaranhado de pessoas a determinar, cuja definição jamais poderá ser posta em caráter definitivo ou, na linguagem de Lévinas, totalizante, mas em diálogo com o infinito do ser, ou seja, em uma subjetividade que jamais será alcançada. A alteridade levinasiana, portanto, pretende a defesa do outro como ente dissociado do eu. O outro não é definido pela medida do eu – como o fez Glauber na crítica a *O Cangaceiro*, de Lima Barreto – mas por uma existência que escapa à definição do eu, tem vida própria e indefinível. O outro, em sua alteridade, é respeitável pelo que é e representa, independente do eu.

Explicitado dessa forma, tem-se que o humanismo aqui perquirido, por dual que se demonstra, encontra certas influências que carecem de análise que serão aprofundadas nos subtópicos seguintes.

2.2 Relação entre os humanismos

2.2.1 *O Humanismo Cristão em Glauber Rocha*

Antes de mais nada, fazendo jus às hipóteses que as fontes já certificaram³⁰, é relevante iniciar o tópico afirmando que, muito embora se perceba uma nítida influência cristã no pensamento de Glauber Rocha, é preciso ter como certo o fato de que para ele o cristianismo não era profissão de fé, mas também não é o inverso disso: não há maniqueísmo aí. Há um trecho do livro de João Carlos Gomes, em que o autor afirma que não tendo sido “um místico, não deve causar estranheza que dessa tanta importância ao tema do misticismo, pois esta, afinal, era a realidade do interior baiano que ele retratou” (Gomes, 1997, p. 484). Realmente, ele sempre teve um olhar atento à religiosidade popular e um claro apreço pelos temas bíblicos. Em muitas oportunidades, como no próprio filme estudado e no anterior, *Barravento*, existem claras visões de despreço à religião, mas ele não o faz com relação à religiosidade do povo: o Beato Sebastião se traduz também em uma crítica, mas ao mesmo tempo a religiosidade de Manuel é parte do que o leva a enfrentar seu patrão e se rebelar. Esse momento revelador é precedido pela fala de Manuel a Rosa, quando o primeiro afirma ter visto “o Santo Sebastião! Ele disse que evém (SIC) um milagre salvar todo mundo. Tinha uma porção de gente atrás dele e os fiéis tudo cantando...e rezando...” (Rocha, 1985, p.263). Ou seja, a religiosidade é também um dos elementos que leva à insurreição de Manuel.

Percebe-se, nesse contexto, que não é possível assumir uma postura de que a religiosidade é refutada ou criticada no filme ou pelo próprio Glauber Rocha, sendo que as duas coisas acontecem frequentemente. João Gomes continua sua ponderação a respeito da religiosidade do artista dizendo que o condicionamento familiar e as leituras da bíblia lhe deram “uma visão ética da vida, mas não um sentimento de crença” (Rocha, 1985, p.263). Esse é o ponto lapidar: o cristianismo e os ensinamentos bíblicos, de um modo geral, representavam, para ele, uma visão ética da vida, ou seja, ele via e pensava a vida por esse quadrante.

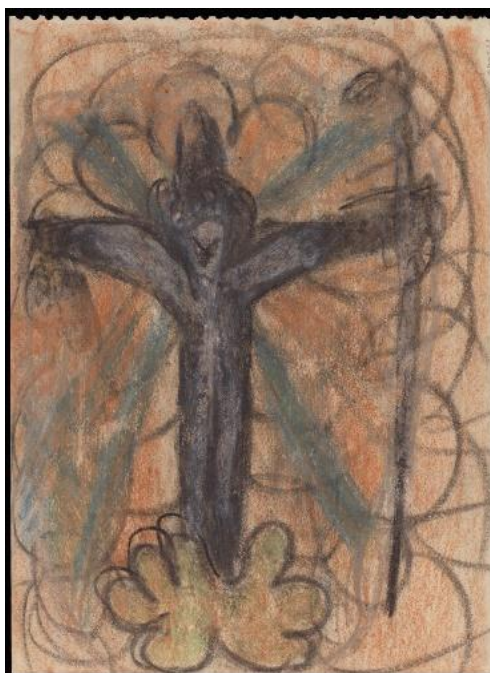
³⁰ Glauber Rocha e Eric Hobsbawm falam sobre bandidos sociais em seus escritos, ambos chamam a atenção para o fato de que esses bandidos têm respaldo da sociedade em que convivem, pois seus atos têm como uma de suas finalidades, as melhorias de vida da população oprimida no sertão. Dentro desse contexto, nos parece que existe um fio condutor ético que perpassa pela lógica do banditismo e, a nosso sentir, ele reside no humanismo. Desta forma, esses bandidos sociais surgem da falta de condições mínimas de existência da população do sertão e ganham respaldo justamente por defender a ferro e fogo, com uso da violência, que essa sociedade seja detentora de tais direitos.

Aqui é preciso abrir um parêntese tão somente para registrar a não concordância com a utilização da terminologia mística adotada por João Carlos Teixeira Gomes. Como colocado acima, Glauber Rocha não via no cristianismo um sentido religioso confessional, porém penso que não pode ser dito que o diretor não tinha uma relação mística. Marcus Reis Pinheiro compreende o termo “primariamente como o encontro do homem com a divindade, com todas as complexas articulações que tal encontro implica” (Pinheiro, 2018, pos. 125). Faustino Teixeira também relaciona a mística com a relação entre homem e Deus, afirmando que o místico vem habitado por uma voracidade amorosa, que chama pela figura e pela presença, em uma sede de totalidade (Teixeira, 2018, pos. 52), portanto, embora não tivesse uma vinculação confessional, não há elementos para afirmar que ele não era “um místico”. Isso pelo fato de que a afinidade mística não tem necessariamente uma relação com a religiosidade formal, tendo lugar mais em contato íntimo entre o humano e o transcendente do que entre ser e religiosidade.

Trago aqui um exemplo que recomenda conferir outro olhar para a interpretação do mencionado trecho, que está em carta enviada a Paulo Emílio Salles Gomes, onde desenvolve raciocínio de que teria na verdade ódio “da mentalidade burguesa, da concessão e do abuso do poder econômico, embora tenha pena de não fazer concessão, pois subitamente considero gente poderosa como Governador pobres homens e tenho piedade cristã por ele” (Rocha, 1997, p. 145) e prossegue dizendo se tratar de uma “quase demagogia sentimental, mas o que posso fazer se o sentimento vem?” (Rocha, 1997, p. 145), ora, embora profundamente crítico das religiosidades, não quer dizer que não tinha um relacionamento pessoal com tudo que envolve a mística cristã, assumindo inclusive a presença de piedade.

O instituto Moreira Salles incorporou a seu acervo cerca de 400 desenhos feitos por Glauber Rocha, a maioria deles confeccionados ao tempo em que esteve preso, em 1965. Há um específico, intitulado *Cristo na cruz*.

Figura 1- Desenho Cristo na cruz



Fonte: ROCHA, 1965. Disponível em: Arquivo de Glauber Rocha, disponível no Instituto Moreira Salles.

Cristo está presente quando o cineasta se dispõe a expressar seus sentimentos e tal fato é revelador. Segundo Mário Carneiro, em depoimento para Tereza Ventura, ele teria dito aos companheiros que, quando preso, estava “revendo o meu nascimento” (Ventura, 2000, p.240). O fato de o artista desenhar Cristo nesse momento crucial em que reviu o próprio nascimento, demonstra uma íntima relação, inclusive a demonstrar a figura de Jesus presente em seu imaginário. Nesse ponto é preciso focar no sujeito e em suas preferências, pois tal fator demonstra que seus pensamentos, na calada do cárcere, eram habitados por elementos cristãos.

Ele também era leitor estudioso da bíblia e, durante seu período de infância e adolescência, foi influenciado pela fé cristã protestante, tradição forte na família de sua genitora e cujos primeiros princípios religiosos lhe foram transmitidos por seu avô (Ventura, 2000, p.24). Também frequentou a igreja batista, inclusive participava de cultos dominicais e também do canto do coro (Motta, 2011, p.31). Segundo declarou em entrevista ao jornal Tribuna da imprensa, “estudei para ser pastor protestante até os 13 anos de idade. Sei a Bíblia de cor” (Apud Ventura, 2000, p.25). Durante seu período em Vitória da Conquista, lugar onde viveu do nascimento até os nove anos, também frequentou colégio católico.

Em 1951, quando contava com doze anos e a família já residia em Salvador, sua mãe o levou a um programa de auditório gravado ao vivo, chamado *A hora da criança*.

Posteriormente, o diretor escreveu uma carta ao *Homem da hora da criança*, que só veio a público em 1956, veiculada pelo jornal *A Tarde* pelo próprio Adroaldo Ribeiro Costa, criador e apresentador do programa. Ele diz na carta que: “Senti que deveria praticar meu ato de gratidão”. O teor do documento é deveras lírico, conta com um elevado senso de agradecimento e guarda momentos peculiares como na oportunidade em que chama o realizador do programa de pai da garotada baiana e diz: “Mas de uma coisa, Homem da Hora da Criança, você pode ter certeza: as crianças de hoje e suas conseqüentes crianças de amanhã nos lábios e nos corações levarão um sorriso e um agradecimento” (Brasil, 2021, p.3/4)³¹. Tereza Ventura interpreta a carta como “uma imaginação romântica tocada por um sentimento de religiosidade. Gratidão, amor e compreensão significavam também o reconhecimento pela revelação de algo que existia no interior do menino” (Ventura, 2000, p.33).

Percebe-se ideias de cunho humanístico já na tenra idade. Ele foi profundamente lírico no documento, conseguindo transmitir, para além do senso de agradecimento, a importância do programa para as crianças ali presentes, que puderam contar com um momento de profunda sensação de felicidade e confraternização. Também se sentiu agradecido, feliz e teve a percepção de que todos os garotos que o acompanharam também compartilharam da mesma sensação. É factível concluir, e aí recorre-se à metodologia acima descrita para buscar na hermenêutica e à própria noção conceitual de humanismo cristão, que o garoto escreveu o texto imbuído de sensações de fraternidade, solidariedade e compaixão. Há inúmeros outros elementos que caracterizam o documento, mas esses são os que neste momento nos interessa.

Há também uma carta encaminhada a seu tio Wilson Mendes de Andrade em 1953, onde faz um relato dos livros que estava lendo, filmes que assistiu e de outros detalhes de sua vida, um garoto então com treze anos. Há dois momentos da carta que merecem reflexão, o primeiro é quando falou sobre cinema, daí disse que assistiu filmes como *Uma rua chamada pecado* e *Luzes da ribalta* e os mesmos “deixam uma certa impressão em nosso espírito”, mas “convém dizer que trata-se (SIC) de filmes humanos, feitos por homens conscientes, cada qual procurando difundir sua filosofia através da

³¹ Como o conteúdo da carta constava no jornal e o site da hemeroteca digital da biblioteca nacional estava funcionando apenas parcialmente, foi possível encontrar sua transcrição em um requerimento no site do Senado Federal, assinado pela senadora Lídice da Mata.

sétima arte” (Bentes, 1994, P.79). É possível perceber que essa preocupação com “filmes humanos” é algo que o acompanha ao longo de toda sua carreira.

Em outro ponto da carta, ele diz ter lido Poe e Kipling, afirmando a opinião de que o segundo é melhor que o primeiro³², concluindo que “aquela sua poesia ‘Se’ é o que de mais belo pode haver em matéria de filosofia mas que considero, por assim, dizer, impraticável” (Bentes, 1994, p.79). Rudyard Kipling foi um escritor britânico que venceu o prêmio Nobel da paz. A poesia *Se* traz uma ideia de exaltação à vida e ao homem e, nesse contexto, pensar no próximo, contendo versos como: “(...) Se és capaz de, entre a plebe, não te corromperes, e, entre Reis, não perder a naturalidade. E de amigos, quer bons, quer maus, te defenderes, se a todos podes ser de alguma utilidade” (Kipling, 1943). João Carlos Teixeira Gomes analisa o ponto da carta dizendo que nela Rocha está “elogiando o conteúdo filosófico do poema ‘Se’, que propõe uma série de princípios éticos para a conduta humana, embora duvidasse que o próprio Kipling pudesse seguir todos os seus mandamentos, como os qualificava” (Gomes, 1997, p. 7). Percebe-se que, mesmo em cartas de tenra idade, ele detinha predileção pela ética e pelo comportamento humano, demonstrando ter em si uma ideia de alteridade. O poema fala também sobre como nossas escolhas influenciam na vida do outro ou da própria sociedade. E quando Glauber entende que a filosofia seria impraticável, certamente avalia a possibilidade de um ser humano agir como propõe o poema, mormente se agir daquele modo é possível a um ser humano.

Ao longo do tempo, todas essas experiências foram sendo ressignificadas. Percebe-se, nesses detalhes das duas cartas, que mesmo ainda garoto, já tinha noção a respeito das ideias cristãs sobre o mundo que se apresentava à sua frente. A verve cultural baiana do final dos anos 1950 e os próprios ciclos de amizade desenvolvidos desde então, também o influenciaram enormemente.

Retomo, por importante que é, a carta enviada por Glauber a Paulo César Saraceni em 5 de janeiro de 1962, falando sobre sua luta para dignificar o homem. Quando ele anuncia o afastamento das propostas individuais burguesas, mas se preocupa com o conteúdo humanístico de seu pensamento, dizendo que nesse afastamento não se propõe a negar o homem, como pode parecer a princípio, mas a dignificá-lo, Glauber Rocha vislumbra a emancipação humana, em uma preocupação com o ser enquanto tal. O ponto

³² Tereza Ventura afirma que Glauber teria preferido “Poe a Kipling” (Ventura, 2000, p.35), contudo o conteúdo da carta é contrário, pois o diretor afirmou ter preferido Kipling a Poe.

principal da análise neste momento é quando o cineasta diz que não teria o “sectarismo de negar o homem”. Houve uma preocupação quase mística nesse momento. Parece-me até mesmo uma ansiedade herética, que poderia ser demonstrada em uma hipotética frase “ora, eu não cometeria a blasfêmia de negar o homem”. Vê-se presente, então, uma preocupação dialógica com o outro, tal como dito anteriormente e defendido por Márcio D’amaral, Paul Ricoeur e Lévinas ou pela própria bíblia, pelo mandamento de amor disposto, por exemplo, no evangelho de João³³, que é o que está impresso na ideia de “dignificar o homem”.

Ora, ligar o evangelho de João à afirmação de Glauber só é viável pela operação hermenêutica, na linha do que diz Paul Ricoeur, no livro do texto à ação: “A hermenêutica constitui, assim, a camada objetivada da compreensão, graças às estruturas essenciais do texto” (Ricoeur, 1989, p.92). Portanto é ela quem vai trazer do texto o que não está expresso, mas encontra-se nas entrelinhas. Não há mentira, não existem apostas, a hermenêutica traz o real possível, ou seja, o que se pode extrair do texto, tendo sempre um referencial. Aqui é plenamente possível novamente vislumbrar a *afinidade eletiva*, pois ao mesmo tempo em que fala em dignificar o homem, em um conteúdo mais marxista/revolucionário, afinal ele contava a Paulo César Saraceni sobre sua possível filiação ao partido comunista, há o que chamei acima de preocupação herética. Ele teve grande influência cristã em sua existência e a levou ao longo da vida e, em seu pensamento a respeito da revolução, há um híbrido entre a noção cristã de alteridade e suas pretensões. O passado entra como experiência, o presente na decisão de se filiar ao partido comunista e o horizonte de expectativas, na possibilidade de dignificar o homem.

Tal ideia é defendida pelo próprio João Carlos Teixeira, que em sua biografia diz que em Glauber Rocha, o cinema não era fuga à realidade, mas uma forma de questioná-la e modificá-la. Segundo seu biógrafo, eram naturais “um sentimento revolucionário de justiça e um grande impulso de solidariedade humana, que provinham do seu cristianismo bíblico e protestante”. Diz ainda, na sequência, que para ele Cristo foi a revolução mais duradoura e radical do mundo (Gomes, 1997, p.152). Como se percebe, há uma

³³ Refiro-me a João 15, versículos 12-17, que diz “Este é o meu mandamento é este: amem-se uns aos outros, assim como eu amei a vocês. Ninguém tem amor maior do que alguém que dá a vida pelos amigos. Vocês são meus amigos, se fizerem o que estou mandando” (...) “É isto que eu ordeno a vocês: amem-se uns aos outros” (Bíblia, 2019, p.1.317).

preocupação ética, pois, sua visão e suas pretensões tinham sempre o humano, no sentido integrativo do termo.

Em artigo veiculado em 1965, hoje publicado no livro *O Século Cinema*, Glauber Rocha escreve sobre o filme *Evangelho Segundo São Mateus*, de Pier Paolo Pasolini. No texto demonstra conhecimento acerca de Jesus histórico, fazendo um contraponto entre este e o filme. A primeira novidade da película, segundo a visão de Glauber, estava na vida de Cristo, onde a Judéia era um “país” (SIC) miserável, colônia romana, “os governantes hebreus a serviço do imperialismo romano. Cristo surgia subversivo, capaz de atirar o povo contra os vendilhões da pátria” (Rocha, 2006, p. 278). E continua:

O Cristo de Pasolini é forte, viril, sem complacência para com opressores e canalhas. Cristo é violentíssimo. Na pregação usa tom incisivo de agitador social. O texto de São Mateus, usado na íntegra, ganha nova dimensão: este Cristo desmistificado e revolucionário, parece ter saído das encíclicas de João XXIII. A nova igreja o premia. A esquerda ortodoxa acusa Pasolini de fazer aliança socialista-cristã, Pasolini não reza a cartilha do Kremlin, embora se professe marxista convicto e intransigente. (ROCHA, 2006, p. 278)

Glauber adentra em seu próprio tempo, seu período histórico, para refletir sobre o Cristo. Ao conclamar as encíclicas de João XXIII, certamente ele se refere sobretudo às visões sociais do Papa, que foi responsável por convocar o concílio Vaticano II, que ocorreu entre 1958 e 1965. Glauber Rocha não se mostra apenas relacionado com seu tempo, mas com as proposições da Igreja Católica acerca de Cristo naquela época. O concílio Vaticano II foi influenciado e influenciador de toda uma doutrina que, na América Latina, antes mesmo do concílio já se gestava a teologia da libertação³⁴. Como pode-se perceber, portanto, ele se mostrava um homem relacionado com seu próprio tempo. Inclusive, posteriormente, em artigo escrito no ano de 1980, abordou especificamente a teologia da libertação, fazendo relações entre ela e a revolução, dizendo que “No Brazil o Marxismo não converte a Igreja Católica mas esta o sincretiza como fez com as religiões afro-brazylicas” (Rocha, 2004, p.518). Ou seja, assim como outras religiões, o próprio catolicismo se sincretizou.

A reflexão demonstra algum conhecimento mais profundo acerca da teologia da libertação, pois, de fato, os eventos ocorridos na América Latina, a própria prática católica, remontavam a uma teologia nova, que nasceu eclesial e ele estava informado a esse respeito. De todo modo, ainda que de formação protestante, o cineasta não se furtava

³⁴ Segundo Marcelo Barros: “Na América Latina, já antes do Concílio Vaticano II, alguns cristãos, mesmo padres e pastores, seja em Cuba, seja na América Central e no Brasil, tiveram essa intuição de que a fé está ligada ao compromisso de ajudar na libertação do povo” (Barros, 2019, p.507).

a admirar outras estéticas religiosas, acentuando que muito “embora eu seja de formação protestante, sou especialmente fascinado pela estética do catolicismo” (Rocha, 1981, p. 167).

Chega-se o momento de separar a visão crística de Glauber Rocha de uma visão burguesa, mas novamente a separação não é antagônica. Em entrevista à jornalista Judita Hribar, publicada na Itália em 1975, o baiano se diz herdeiro da tradição protestante e por isso não diviniza imagem, nem tem “aquele moralismo”, um sentido de Cristo sacrificado, “do martírio que é ligado à piedade, ao humanismo cristão, como ao psicologismo e decadentismo” (Rocha, 2004, p.301). Aqui, ele se opõe a um humanismo burguês, cristão burguês, se afirmando cristão protestante, mas com uma imagem de Cristo muito ligada à colocada acima, do Jesus histórico, tanto que na sequência ele diz que “tenho a intenção de fazer uma operação anti moralista para levar adiante uma ética revolucionária” (Rocha, 2004, p. 301). Dez anos separam o artigo sobre Pasolini da entrevista, no entanto, permanece sua ideia a respeito de Cristo.

Glauber Rocha leu Walter Benjamin. A primeira fonte que confirma tal conclusão é um artigo escrito por ele em 1969. Na ocasião, se mostrou um conhecedor de determinadas propostas do filósofo. Na oportunidade, disse que “o materialismo cientificista é o princípio do neofascismo – Benjamin diz que Brecht assinalava que na Rússia, havia uma ditadura sobre o proletariado.” (Rocha, 2004, p.168). Ora, ele se mostrou conhecedor de parte dos escritos bejaminianos: o alemão, em certo período de sua vida, se mostrou eminentemente crítico da União Soviética. Michel Löwi diz que entre “os seus papéis recentemente descobertos por Giorgio Agambem (...), encontra-se uma breve nota sobre Brecht que não hesita em comparar as práticas da GPU³⁵ com as dos nazistas na Alemanha”. (Löwi, 2020, p.144).

O que se percebe, com muita razoabilidade, é que a visão a respeito da religião em Glauber Rocha se aproximava da de Benjamin, sobretudo aquela disposta no texto *Sobre o conceito de história*³⁶, em que postula que a história tome de serviço a teologia (Benjamin, 1993, p.222). O cineasta pretendia o serviço da teologia em sua revolução, pois assumia a religião, na maioria de seus filmes, em uma perspectiva sempre crítica, mas nem em todas as situações como fator alienante. Em *Deus e o diabo na terra do sol*,

³⁵Sigla russa para o Diretório Político do Estado

³⁶ Teses sobre o conceito de história é um texto de Walter Benjamin, em que o autor aborda, em doze teses, discussões a respeito da filosofia da história.

como já dito, não restam dúvidas de que a figura de Beato Sebastião representa uma crítica à religiosidade, mas, por outro lado, a religiosidade de Manuel é contributiva para que, no final, o sertão vire mar e o mar vire sertão.

O ponto convoca a uma reflexão a respeito da segunda tese sobre o conceito de história, momento que Walter Benjamin diz que: “O passado leva consigo um índice secreto pelo qual ele é remetido à redenção. Não nos afaga, pois, levemente um sopro de ar que envolveu os que nos precederam?” (Benjamin, 1993, p.223). Desde a primeira tese, quando o filósofo usa a metáfora sobre o autômato, que é o materialismo histórico, que joga xadrez em uma mesa auxiliado por um anão, que é a teologia (Benjamin, 1993, p. 222), ele está falando sobre a importância da teologia para a história. Na segunda tese, recomenda especial atenção à palavra *redenção*: trata-se de um vocábulo cabalista e de relevância para o judaísmo, inclusive o rabínico. É, portanto, um conceito teológico. A redenção do passado, segundo Michel Löwi, “é simplesmente essa realização e essa reparação, de acordo com a imagem de felicidade de cada indivíduo e de cada geração” (Löwi, 2005, p.48). Para o judaísmo, o Messias voltará a fim de redimir a terra, período em que propagará justiça a todos os seres humanos, trazendo direito à felicidade e realização ou, em termos seculares, a “emancipação dos oprimidos” (Löwi, 2005, p.51).

Walter Benjamin então conclama a redenção para as vítimas que estão nos escombros do passado: seria o fim da injustiça. O messias, em sua perspectiva, não descerá dos céus, ele está no plano terreno, de modo que a revolução trará a redenção. É aí que a ideia bejaminiana conversa em paralelo com o autor pesquisado. Sigamos um exemplo prático, o caso do próprio filme *Deus e o diabo na terra do sol*, para melhor ilustrar.

A película contém momentos como o que Corisco chama a atenção do personagem de Manuel, dizendo: “Homem nessa terra só tem validade quando pega nas armas pra mudar o destino. Não é com rosário não, Satanás³⁷. É no rifle e no punhal” (Rocha, 1985, p.281). Mas há também outros em que elogia o sentimento religioso como no início do filme, quando o personagem de Manuel se encontra com Beato Sebastião em procissão com fiéis, de onde sai com esperança. Em uma constatação de Ismail Xavier, ele afirma: “a entrega de Manuel a Sebastião, na primeira sequência de Monte Santo, é composta como uma celebração envolvente que enaltece a força do sentimento religioso, capaz de

³⁷ Satanás é o nome que Manuel é batizado no cangaço. Um personagem antes marcado pela religiosidade recebe o simbólico apelido de satanás.

aglutinar a massa de camponeses” (Xavier, 2007, p.119). Fato é que Glauber também via na religiosidade uma possibilidade da humanidade se emancipar. Como leitor atento à ética cristã, sabia do potencial bíblico revolucionário. Embora cristão, há nele algo muito semelhante à ideia de redenção, afinal, o sertão virar mar é metáfora para a própria emancipação humana.

Aliás, o cineasta e amigo Gustavo Dahl, em uma carta encaminhada a Glauber em 6 de abril de 1964, onde relata suas impressões sobre o filme, chama a atenção do diretor sobre sua convicção religiosa, afirmando que “você não está suficientemente afastado nem suficientemente perto da religião” (...) “para mim você ficou a meias entre a convicção e a distância” (Rocha, 1997, p.236). A opinião de Gustavo a respeito daquele Glauber que, em 1964 acabara de dirigir *Deus e o diabo na terra do sol* é um bom contributo para compreender o pensamento do cineasta, pois, ao dizer que ele está às meias, nem suficientemente perto nem longe, na verdade retrata o local de interpretação que melhor acomoda a pesquisa. Pelo que pude perceber, ele de fato não estava perto nem longe da religiosidade, sua visão era de quem conviveu por muito tempo nesse meio e sabia da importância da ética cristã como elemento cultural da sociedade que representava e também como potência revolucionária. Tereza Ventura diz que a dimensão mítica da cultura arcaica, anterior “à escrita e ao tempo cronológico da história, é entendida por Glauber como uma potencialidade dos povos do terceiro mundo” (Ventura, 2000, p. 223).

Existe, portanto, uma visão mística sobre a sociedade. O acatamento à religiosidade popular é revelador de uma visão religiosa que parte dele próprio. Glauber Rocha não via a religião como mero instrumento revolucionário. Sua postura era de respeito para com a religiosidade popular e o cristianismo em suas diversas variações. A própria metáfora do sertão virar mar remete muito mais à ideia de redenção humana do que qualquer outra coisa.

Há outro texto escrito em 1965 chamado *A moral de um novo Cristo* (Rocha, 2006, p. 185), onde faz uma aprofundada análise da relação do cineasta Luis Buñuel³⁸ com o surrealismo, o anarquismo e o cristianismo. Há aqui uma crítica à modernidade, pois em sua perspectiva a revolução viria a partir da franca oposição ao racionalismo moderno. Na sua hipótese, há uma avaliação sobre a cultura e das crenças locais, que recebem a

³⁸ Luis Buñuel foi um cineasta espanhol naturalizado mexicano que, tendo fortes influências surrealistas, transportou tal forma artística para o cinema, lançando, em 1929, juntamente com Salvador Dalí, o (re)conhecido curta metragem *O Cão Andaluz*.

pecha de irracionalidade. Ele diz que a alienação no mundo burguês, que alguns teóricos europeus colocaram, não tem validade para o homem subdesenvolvido, pois “neste homem, afirma por sua vez Pasolini, as forças do irracional é que geraram Cristo” e prossegue dizendo que: “Aqui, a Virgem Maria é o irracional, é o supra-real, é a imagem do povo sofrido” (Rocha, 2006, p.190). Alguns anos mais tarde, no texto *Estética do sonho*, escrito em 1971 (ROCHA, 2004, p. 248), a razão receberá do artista a pecha de ser conservadora e propõe que “a ruptura com os racionalismos colonizadores é a única saída” (Rocha, 2004, p.250). O fato de apontar essa irracionalidade não está relacionado com qualquer crítica aos brasileiros, mas pelo contrário, a crítica é à modernidade.

Cintia Dantas tem interpretação importante sobre essa discussão, para ela:

Glauber viu na cultura revolucionária a possibilidade de acelerar o processo dialético que promoveria a superação da cultura primitiva em cultura civilizada, não uma civilização pautada nos cânones da modernidade, mas uma cultura liberta das referências coloniais, nem por isso primitiva. (Dantas, 2016, p.231)

Há uma ruptura de Rocha com a ideia de modernidade e isso se dá muito em razão de sua mística. A visão é oposta à religiosidade oficial, que também foi alvo de sua crítica ao longo da vida, mas também à imposição racionalista do mundo burguês, ambos propagadores de uma ideologia colonizadora, que desconhece a cultura do terceiro mundo. Sua ode ao “irracionalismo” é em defesa da religiosidade popular, forjada no dia a dia dos sertões brasileiros. E aí entra o elogio a Luis Buñuel, pois o cineasta mexicano, em sua proposta surrealista, é produtor de um “pensamento, quase um sistema, que, não tendo sido racionalmente criado, deixa aos críticos tema fecundo, de onde pode extrair uma ética-estética” (Rocha, 2006, p.186). Ora, o elogio a Luís Buñuel diz respeito à forma como dirige seus filmes, que são voltados para uma ética desvinculada do pensamento puramente racionalista, dado que são filmes surrealistas. Segundo Tereza Ventura, “a libertação do Terceiro Mundo para Glauber se faria a partir da rejeição das formas culturais da dominação capitalista” (Ventura, 2000, p.226). Vê-se, uma vez mais, Glauber Rocha situando sua análise no terreno da ética, demonstrando como o tema lhe era relevante.

Aqui é preciso registrar que muitos filmes de Buñuel são muito críticos à igreja católica. Glauber Rocha, então, se vale dessa crítica e reverbera o entendimento do diretor mexicano em sua análise a respeito da religiosidade popular, decotando, como ele mesmo disse, uma “ética-estética” em Buñuel. A questão aqui é clara: o racionalismo burguês

trata de irracionalismo o pensamento do terceiro mundo, as relações entre homem e divindade travadas no sertão e parentadas em *Deus e o diabo na terra do sol* são o genuíno pensamento nacional e devem ser respeitadas.

2.2.2 As influências marxistas e marxianas

Até aqui, falamos das influências cristãs, que detém um forte conteúdo ético e humanístico no pensamento do cineasta. Porém, Glauber era fruto do seu tempo histórico e, como não poderia deixar de ser, a ideia de humanismo foi se modulando ao longo do tempo, de sorte que ele trabalhou essa ideia de várias formas.

Um dos pontos de partida para compreender as concepções de Glauber Rocha sobre o humanismo passa necessariamente pelo pensamento de Marx, embora não tenha nele um fator estanque. Durante algum tempo, a pesquisa já revelou que essa concepção glauberiana é dual, contando esta com influências outras, como o caso do humanismo cristão, porém, o foco aqui é extrair seus influxos marxistas. De todo modo, é importante desvelar, já de início, que se vislumbra no Marxismo – seja nos textos do que se convencionou chamar de Marx jovem ou Marx maduro – uma proposição crítica a respeito do humanismo; crítica ao humanismo burguês, o que Marx fez, de modo mais ou menos direto, nos textos *Para a questão judaica*, *18 de Brumário de Luís Bonaparte*, *Crítica da filosofia do direito em Hegel* e *O Capital*, mas ainda assim um humanismo, pois se propõe em sua obra, por meio de sua crítica da economia política, um ato final, consistente em sua proposição de emancipação humana.

Foi esse o contexto que Marx influenciou todo um campo político de esquerda na América Latina. A emancipação humana atravessou o século XIX para se tornar assunto posto em qualquer mesa de debate político no século XX. Não é excessivo lembrar, para ficar em um só exemplo, um dos debates mais profícuos da década de 1960, e que influenciou o mundo, ocorrido no interior do Partido Comunista Francês entre Garaudy e Althusser, o primeiro um humanista marxista, e o segundo um anti-humanista. Juliana Magalhães discorre sobre o tema na obra *Marxismo Humanismo e Direito* (2018). Esses discursos atravessaram o atlântico e se conectaram com concepções latinas, inclusive com artistas.

Glauber, em seu cinema e suas construções teóricas, trabalhava com questões ligadas à colonização, colonização do (e por meio do) cinema e da cultura, subdesenvolvimento nacional, fome, mazelas sociais, visando uma revolução que

oportunizasse a emancipação humana, isto é, uma verdadeira ética revolucionária. O que Glauber Rocha pensava a respeito do humanismo? Onde e como o humanismo se faz presente em seu pensamento? Como, em seus filmes, tal ideia pode ser vista? São problemas que se pretende responder ao longo do presente capítulo.

Anote-se, no particular, que aqui não é analisada toda a vida e obra do artista. Optei, em seu lugar, por fazer um recorte de sua vida e escritos entre o que o diretor produziu entre 1956 e 1965, encerrando-se com o texto *a estética da fome*. Claro que esse recorte não é uma amarra, dado que, vez ou outra, serão feitas referências a dados de outras épocas, evitando-se inclusive o que Bourdieu classifica como *ilusão biográfica*, sabendo que a vida não é uma sucessão de eventos históricos (Bourdieu, 1996, p.74), mas um espaço temporal onde eventos ocorrem, ainda que nem sempre dentro de uma coerência linear.

A título exemplificativo, um texto posterior a essa data acaba sendo relevante para o que aqui se propõe, trata-se de *estética do sonho*, onde o artista novamente em sua vida fala sobre humanismo:

O irracionalismo liberador é a mais forte arma do revolucionário. E a liberação, mesmo nos encontros da violência provocada pelo sistema, significa sempre negar a violência em nome de uma comunidade fundada pelo sentido do amor ilimitado entre os homens. Este amor nada tem a ver com o humanismo tradicional, símbolo da boa consciência dominadora. (Rocha, 2004, p.251)

Aqui, ele já se dispõe a falar sobre a libertação do irracionalismo, visão que já carregava, mas importante pontuar que ele atribuiu o humanismo tradicional como símbolo da consciência dominadora. Essa visão, que guarda relação com o humanismo colonizador do texto *Estética da Fome*, demonstra que ele pretendia de fato criticar o humanismo. Há, nessa crítica, para além de outras influências, uma crítica marxista e marxiana³⁹. Esse humanismo burguês, certamente representa uma crítica do humanismo que desaguou na revolução francesa.

Não há necessidade de se vislumbrar *Estética da Fome* e *Estética do Sonho* como opostos quando representam, a bem da verdade, a visão de Glauber que, embora tenha se modificado, mantém certas características. Uma delas é a crítica ao humanismo, mas em nome da emancipação humana. Em ambos os textos, o humanismo é adjetivado, questionado, tido como elemento criado pela sociedade burguesa para servir de

³⁹ Refiro-me a textos marxianos como próprios de Karl Marx e marxistas como oriundos de autores marxistas.

instrumento de dominação. A posição crítica, em um texto e noutro, é fruto da censura colonial que o artista sempre apresentava.

A construção da identidade brasileira, dentro da óptica descolonizadora da cultura, era uma perspectiva sempre presente na obra, no pensamento glauberiano e da própria época em que o diretor iniciou sua vida artística e intelectual. A título de exemplo, no conhecido artigo *Uma situação colonial?* escrito em 1960, Paulo Emílio Salles Gomes já chamava a atenção para o cinema brasileiro que, em sua análise, era deveras colonial, falando também sobre a necessidade de uma soberania cultural. A crítica é de conteúdo intenso e o autor situou o cinema nacional na condição de subdesenvolvimento que o país passava, afirmando a mediocridade do cinema brasileiro, de tal modo que havia uma necessidade premente da cinematografia brasileira se emancipar do estatuto colonial que estava inserida (Gomes, 2016).

Renato Ortiz também reflete a respeito do tema, concluindo que identidade nacional e cultura popular se associam aos movimentos políticos e intelectuais dos anos 50 e 60 “que se propõe redefinir a problemática brasileira em termos de oposição ao colonialismo” (Ortiz, 1986, p.128). As proposições da época, então, estavam ligadas a esse tema e, inserido nesse contexto, Glauber teorizava a respeito do cinema. Em suas ideias, Rocha tinha uma perspectiva totalizante de como deveria ser a estética cinematográfica. A abordagem identitária, falando sobre questões nacionais, traria uma aproximação do sujeito para com a arte. Na tela o indivíduo observaria a si e seu povo, reconhecendo-se, portanto. Glauber escreve, no texto *Estética do Sonho*, que: “Arte revolucionária deve ser uma mágica capaz de enfeitiçar o homem a tal ponto que ele não mais suporte viver nesta realidade absurda.” (Rocha, 2004, p.251). A estética, nesta época de sua vida, já era do sonho, onde o homem poderia se ver e sonhar, demonstrando essa conexão.

É pertinente acentuar, ainda, que o cineasta muito provavelmente não foi um leitor entusiasmado de Karl Marx. Todavia, ele sempre teve uma relação de proximidade intelectual com autores marxistas e, como será demonstrado a seguir, a própria ideia de crítica ao humanismo lhe foi cara.

Em 1962, após a revolução cubana, que teve grande influência em sua vida intelectual, Glauber escreveu *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, onde, como diz o sociólogo Gilberto Felisberto Vasconcelos, “fez a crítica marxista do cinema brasileiro (deu preferência a Humberto Mauro) para fundamentar o nascente Cinema Novo,

valendo-se da oposição entre materialismo e idealismo (...)” (Vasconcelos, 2017). Tal revisão crítica é uma teorização do cinema, uma porta de entrada teórica para o Cinema Novo, onde o realismo deveria imperar como proposta estética, pois só um cinema que dialogasse com a realidade do país teria o condão se tornar socialmente relevante⁴⁰.

Portanto, há determinados elementos e momentos de sua vida em que se percebe a vinculação do pensamento de Glauber com o materialismo histórico proposto por Marx e sua própria crítica da economia política, voltada esta para a ação revolucionária. E é dentro de tais conceitos que se situa a compreensão de emancipação humana de Marx. Cintia Dantas diz que “Sendo Glauber um materialista, estaria refletindo as convicções de sua época no que concerne ao processo de absolutização da política, do social e do histórico” (Dantas, 2016, p. 118).

Há uma tríade na proposta do cineasta que reside na estética da fome – onde se insere também uma pesada crítica colonial –, marcas do materialismo histórico e revolução latino-americana. Esse nos parece ser um eixo em torno do qual, de modo mais ou menos intenso – e nunca acrítico, é bom dizer –, giraram as ideias do diretor de cinema. Glauber Rocha fez história por meio de sua obra ficcional. Todos os filmes do diretor, de *Barravento* a *A idade da terra*, levam em consideração acontecimentos históricos relevantes, um pensamento político e a preocupação pela emancipação humana e o ímpeto revolucionário. Dessa forma, pode-se dizer que a dialética sempre fez parte de seu movimento cinematográfico.

Nesse contexto, acredita-se que Glauber detinha uma concepção humanista, proveniente da emancipação humana trabalhada conceitualmente por Karl Marx. A zona de influência não provinha somente do marxismo, mas também de autores e militantes marxistas que teorizaram e concretizaram lutas com tais bandeiras ao longo do século XX. Companheiros de Glauber, no cinema e na vida política, foram importantes na formação de suas convicções, fazendo parte da construção dos *habitus* e dos embates ocorridos no campo. É o caso de Paulo Emílio Salles Gomes, Alex Viani, Darcy Ribeiro, Jorge Amado, os diretores cinemanovistas, dentre tantos outros.

Rocha, no ensaio *Eztetyka da fome*, escrito em 1965, chama a atenção para o fato de que “(...) essa violência, contudo, não está incorporada ao ódio, como também não

⁴⁰ Em outros momentos de sua vida, Glauber realizou uma autocrítica a essa compreensão, mas sem modificá-la por completo ou negá-la, apenas adicionando novas compreensões estéticas que acumulou ao longo do tempo.

diríamos que está ligada ao velho humanismo colonizador” (Rocha, 2004, p.66). No trecho, o autor se refere à violência gerada pelo sujeito que passa pela situação de miserabilidade que deságua na fome. A fome gera violência e aí ele vincula a crítica ao que chama de humanismo colonizador, que é o humanismo proveniente da revolução francesa, isto é, uma imposição europeia no pensamento latino americano e mundial que não traz soluções práticas para as mazelas sociais no Brasil e na América Latina. ´

Estética da fome é um texto importante para a compreensão do pensamento de Glauber Rocha naquela época. É um verdadeiro chamamento à violência e urgência da fome, com inspiração em Fantz Fanon. No texto, o diretor baiano defende a ideia de que a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência. Fantz Fanon escreveu, em 1961, o livro *Os condenados da terra*, onde aborda a existência de um sistema colonial e de como haveria de ser destruído, a fim de viabilizar a criação de uma nova humanidade (emancipação humana, portanto). Humberto Alves Silva Júnior, em sua tese de doutoramento, disse que

“Glauber analisava o pensamento social de Fanon, portanto, antes mesmo dos cientistas sociais brasileiros, o que indica atenção arguta do cineasta quanto aos problemas sociais da América Latina e da África”. E complementa, asseverando que “Há uma ênfase do cineasta sobre a violência que traduz o tom aguerrido de Fanon” (Junior, 2015, p. 126).

Eis que a *Estética da fome* representa, portanto, a forma como a sociedade deveria se emancipar, e, nessa luta por emancipação, não há socorro de Estado, direito ou quaisquer instituições, somente a violência socorre a fome. No texto *Eztetyka do Sonho*, escrito em 1971, Glauber traz o seguinte raciocínio:

O irracionalismo liberador é a mais forte arma do revolucionário. E a liberação, mesmo nos encontros da violência provocada pelo sistema, significa sempre negar a violência em nome de uma comunidade fundada pelo sentido do amor ilimitado entre os homens. Este amor nada tem a ver com o humanismo tradicional, símbolo da boa consciência dominadora.

As raízes índias e negras do povo latino-americano devem ser compreendidas como a única força desenvolvida deste continente. Nossas classes médias e burguesias são caricaturas decadentes das sociedades colonizadoras.

A cultura popular não é o que se chama tecnicamente de folclore, mas a linguagem popular de permanente rebelião histórica.

O encontro dos revolucionários desligados da razão burguesa com as estruturas mais significativas desta cultura popular será a primeira configuração de um novo significado revolucionário. (Rocha, 2004, p.251)

O texto tem explicações que demandam muitas análises, mas nos importa aqui sua crítica à razão burguesa e ao que chama de humanismo tradicional, símbolo da consciência dominadora. Novamente o cineasta nos coloca diante de uma crítica ao humanismo burguês, que serve à dominação colonial/imperialista. Como se vê, ele

novamente reivindica a violência como método, desta vez buscando afastar o sujeito revolucionário da cultura ilustrada.

O Canal Brasil, em seu espaço no *youtube*, trouxe uma série de entrevistas do cineasta compiladas em um vídeo intitulado *Glauber Rocha e a importância do cinema brasileiro*. Há, em determinada entrevista ocorrida na década de 1970, o entendimento de que “cabeças cortadas é um filme sobre a loucura da violência, tanta violência que foi cometida em nome da paz, do humanismo, do amor, da esperança” (2020). Como se percebe, ele detinha uma ideia a respeito da utilização do humanismo burguês para, na verdade, justificar o cometimento de atrocidades, ao indicar que Rocha era um cidadão bem-informado para com as discussões humanísticas de sua época. Na década de 70 muito se falava a respeito da utilização da retórica humanista pelo governo americano para, a bem da verdade, cometer atrocidades.

Theotônio dos Santos constata a importância dos direitos humanos na construção de novos sistemas que fomentem a dependência dos países subdesenvolvidos. O sociólogo e economista diz que com a crise do petróleo de 1973 e a derrota dos Estados Unidos no Vietnã, houve uma nova reorganização mundial do capitalismo ou, nas palavras do autor, uma profunda mudança estratégica, rumo à reconstrução liberal e democrática e “*A política de direitos humanos teve papel central nesta estratégia*” (Santos, p.388). Paradoxalmente, o governo do ex-presidente norte-americano Jimmy Carter passou a apoiar movimentos democráticos levantados contra os governos ditatoriais que os Estados Unidos estearam. Tais apoios passavam pela imposição da adoção de um sistema neoliberal, de respeito aos direitos humanos, políticas de ajustes estruturais, dentre outros.

A situação de ausência de emancipação humana ou da utilização retórica dos direitos humanos foi ironizada pelo próprio Glauber Rocha também em sua obra *Idade da terra*, quando o personagem Tarcísio Meira, que representa o Cristo militar, diz que “a independência, a proclamação da república, a abolição da escravatura são conquistas de nosso povo. E por isso, eu as defenderei até a morte. Mesmo quando exerço a violência, eu estou consciente de que estou defendendo os mais sagrados direitos humanos” (Rocha, 1985, p.457).

Por fim, vale anotar que o próprio Glauber Rocha, em carta endereçada ao cineasta, também cinemanovista, Paulo César Saraceni, disse, ao justificar sua filiação ao partido comunista, que “Entrando pro PC quero ser um homem revolucionário total,

distanciando de qualquer problemática individual burguesa, não que eu assumo o sectarismo de negar o homem, porque quero a revolução para dignificar o homem.”⁴¹ (*Apud* Ventura, 2000, p.124). Esses são alguns elementos, dentre outros, que levam a acreditar que Glauber detinha uma concepção própria a respeito do humanismo, trabalhando tal ideia em suas películas, seja de modo direto ou indireto. Ainda, note-se que, nesse trecho, o diretor critica o individualismo burguês e o faz de forma profícua, informando que sua negativa ao individualismo não representa uma negativa ao homem. Esse foi um debate também intenso no século XIX e século XX a respeito do individualismo burguês, e ao que juridicamente é nominado como subjetivismo jurídico – essa foi uma das principais críticas de Marx aos direitos humanos. Assim, é o individualismo que viabilizou os direitos humanos, na categoria de que todo homem é sujeito de direitos. No entanto, falha como proposta de conceder dignidade a toda humanidade, ou seja, de emancipar.

Entendendo, portanto, que Glauber estava inserido em um campo da intelectualidade de esquerda da época, para o qual Marx era uma das principais referências no que diz respeito à emancipação humana, se revela importante localizá-lo dentro desta razão teórica. Nesse sentido, impõe-se a necessidade de compreensão da emancipação humana em Marx, percorrendo, de certo modo, a metodologia teoria marxista.

Nessa ótica, há um ponto de encontro entre o humanismo, a (crítica da) economia política e a economia política clássica, a fim de chegar à concepção de emancipação humana, tão cara a Glauber Rocha. Após a revolução francesa e a declaração dos direitos do homem, já no século XIX, começaram a surgir revoluções operadas pelas mais diversas classes oprimidas, que não eram detentoras de tais direitos. José Paulo Netto e Marcelo Braz fazem uma leitura a respeito de tal período, mostrando, com base em uma análise marxista, que o projeto de emancipação levado a cabo pela revolução francesa teve relação com a emancipação política e não a emancipação humana propriamente dita, o que trouxe como consequência o fato de que a revolução proporcionou a libertação pessoal do homem frente ao regime feudal. No entanto, não cuidou de acomodar a

⁴¹ Apenas para registro, é importante consignar que Glauber Rocha não deu continuidade à política partidária em sua vida. Como consigna Tereza Ventura “Entre o partido político e a arte política, o projeto de Glauber se define pela arte.” (Ventura, 2000, p.124).

igualdade econômico-social, sem a qual a emancipação humana é impossível (Netto e Braz, 2006, p.19).

Dando prosseguimento à análise da emancipação humana em Marx, registre-se que, tendo a burguesia se convertido em classe dominante, ante ao rompimento do sistema feudal, houve a necessidade de invalidação da economia política clássica, pois ela deixou de atender aos interesses básicos da nova classe erigida ao poder dominante. Um dos pontos culminantes para tal rompimento, segundo José Paulo Netto e Marcelo Braz, foi justamente a compreensão dos clássicos de que o valor é produto do trabalho (Netto e Braz, 2006, p. 21). A teoria valor-trabalho, que foi útil à burguesia para ascensão ao poder, deixou de ser válida na medida em que, a partir do século XIX, passou a ser (re)adaptada por novos teóricos da economia política, sobretudo Marx e Engels e, via de consequência, ser utilizada pelo proletariado. As novas teorias econômicas burguesas, então, cuidavam de excluir o valor-trabalho de sua estrutura, tendo-o como algo incerto ou mesmo não científico. A mercadoria, para as novas teorias, seria formada tão somente por seu valor de utilidade.

A teoria do valor-trabalho parte de uma perspectiva que viabiliza o exercício da economia política, pois analisa a vida social e econômica a partir da produção de bens materiais e não de sua distribuição (Netto e Braz, 2006, p. 21). É relevante, em um curto parêntese, fazer menção à importância da teoria do valor-trabalho para a crítica da economia política em si e para a própria análise de Marx. Em sua perspectiva, é a força de trabalho humano que cria valor, de tal modo que o trabalho é “o pai da riqueza material” (Marx, 2013, p.167). Não por outra razão Virgínia fontes lembra que, segundo Marx, toda riqueza social provém do trabalho, de tal forma que, até mesmo os juros, que aparentemente não têm uma relação direta com o trabalho, “correspondem a uma parcela do mais-valor extraído por outros capitalistas, cuja atividade destina-se a extrair sobretrabalho”(Fontes, 2010, p.23). Ora, somente considerando a categoria trabalho como criação de valor, que é inserido na mercadoria, é que se pode fazer o exercício de meditar o modo de produção da sociedade ou o modo das relações sociais humanas na produção.

Ora, sem o valor trabalho é impossível ter uma visão crítica do modo de produção capitalista e, portanto, da própria sociedade burguesa; e, via de consequência, chegar-se à categoria de emancipação humana, tão cara a Marx e Engels e à própria instituição da economia política, pois se a economia não serve de veículo para a busca da emancipação, servirá ela tão somente de camisa de força imposta pelo capital. No texto *Para a questão*

judaica (2009), Marx tece críticas aos direitos humanos burgueses, indicando que a emancipação política, apesar de muito importante, não configura emancipação humana, que é a emancipação real. Vale lembrar, no ponto, o acerto crítico de Marx, pois a maioria das constituições francesas que sucederam à declaração condicionaram o exercício de tais direitos aos chamados cidadãos ativos. Ainda, não eram somente essas as diferenças existentes, pois à época não se falava em direitos das mulheres, das crianças e dos escravos. Nesse sentido, a declaração não obteve a consequência de emancipar o homem. Por fim, vale lembrar que, até os dias atuais, há inúmeros grupos sociais em busca de emancipação, a demonstrar que tais direitos, ainda hoje, há mais de 200 (duzentos) anos de sua primeira viabilização, ainda estão no campo da ficção jurídica.

A concepção marxista sobre a emancipação pode ser traduzida, ainda que de modo muito precário, na conhecida premissa constante no manifesto do partido comunista, no sentido de que “o livre desenvolvimento de cada um é pressuposto para o livre desenvolvimento de todos” (Marx, 2008, P.46/47). É preciso anotar, nesse ponto, um detalhe importante: a tradição marxista tem várias concepções de humanismo e até mesmo anti-humanismo, todas elas fruto de construções teóricas profundas e com as mais heterogêneas raízes no Brasil e na América Latina.

Parece-me que Glauber Rocha, até mesmo motivado pelo círculo intelectual que participava naquele período, sentiu a necessidade, no campo da abordagem cinematográfica, de refutar a lógica colonial que assolava o país e continente, fazendo filmes e teorizando uma nova estética, criticando o fundamento da hegemonia imperial, em uma verdadeira proposta contra hegemônica, uma verdadeira militância cultural contra as consequências do imperialismo, que são a fome e a miséria, elementos inviabilizadores da emancipação do homem. A cultura, como ele mesmo abordou, sempre foi palco de disputa de poderes político-ideológicos, propiciando uma proposta cinematográfica frontalmente antagônica ao que ele intitulou de cinema comercial.

Chegado aqui, é importante fazer menção a Pedro Simonard, que, em sua obra *A geração do Cinema Novo - Para uma antropologia do cinema*, aduz que o Cinema Novo foi um movimento artístico cuja pretensão precípua era revelar a identidade do povo brasileiro e, acrescente-se, revelar para propiciar a luta pela emancipação. Relevante anotar também que, em 1960, Paulo Emílio Salles Gomes escreveu a obra *Uma situação colonial?*, denunciando a colonialidade imanente ao cinema brasileiro daquele momento, inclusive em termos de desenvolvimento econômico, pensando o cinema brasileiro na

circunstância de subdesenvolvimento que assolava o país. Inclusive, vale a pena ressaltar que Paulo Emílio era uma referência para Rocha, que fora homenageado no filme *O Leão de sete cabeças*.

Para além desse campo, Glauber se encontrava numa zona de influência intelectual marxista, junto com autores que trabalhavam o conceito de humanismo e/ou de emancipação humana em Marx. É o caso, por exemplo, de Ernesto e Alfredo Guevara e a teoria do homem novo; pessoas com quem Glauber trocou muitas cartas; autores como Jean Paul Sartre e Giorgy Lukacs – a quem o cineasta criticou, sendo necessário que se faça uma análise mais profunda dessa relação em termos de humanismo; Frantz Fanon, que também exerceu extensa influência na vida e obra do diretor de cinema; Adorno e Horkheimer, cujo conceito de indústria cultural me parece que também influenciara Rocha; Walter Benjamin, já elogiado pelo diretor. Todas essas confluências apareceram de diversos modos como influenciadores do cineasta.

Dessa forma, a partir do exposto, é possível inferir que Glauber produzia um cinema voltado para a emancipação humana, considerando que foi parte, como herdeiro e ator, do *habitus* humanista, assim como atuante nos campos aqui delineados e por delinear.

3. DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL

Colocada a *mimese I* no primeiro capítulo, me compete agora partir para a organização da segunda *mimese*, onde reside o momento da configuração, que corresponde a analisar a obra de arte, tendo por base tudo que foi levantado ao longo do capítulo anterior. É mais uma parte que se forma. Aqui, adentro no terreno da plena ficção, no intuito de confirmar as hipóteses do que outrora foi denominado projeto de pesquisa. Neste espaço, pretendo demonstrar como a obra de arte se traduz em vida, de onde se vê que não poderia ser mais acertada a premissa de Luiz Costa Lima, que em sua laboriosa abordagem da *mimesis* afirma que “sem se confundir com o falso, [ela] se distingue da afirmação da verdade” (Costa Lima, 2021, p.120). Portanto, lidando com a ficção, estamos distantes do falso, embora não relacionados com a verdade em si, ou o que denominamos cientificamente como verdade objetiva ou verdade metodicamente configurada sobre o que se passou. *Deus e o diabo na terra do sol* guarda consigo éticas e estéticas que se relacionam a outro tipo de verdade, aquela relativa às experiências, ideias e valores compartilhados.

Prosseguindo, relevante a observação da seguinte obra:

Figura 2: Obra O cangaceiro



Fonte: PORTINARI, 1958. Disponível em <https://artsandculture.google.com/asset/cangaceiro/-QHDPdUI5BQIYw?hl=pt-BR>. Acesso em: 03/05/2022.

O quadro acima é uma das 112 obras criadas por Cândido Portinari a respeito do cangaço (Folha, 2009). Importante reafirmar, nessa perspectiva, a ideia já posta no capítulo anterior de que criar uma estética sobre o cangaço naquela época (décadas de

1950 e 1960), configurava ato de resistência, dado o tratamento que foi conferido ao cangaço no momento posterior à morte de Lampião, onde juntamente com os integrantes do movimento, boa parte do acervo cultural deixado foi destruído.

De outro lado, o quadro de Portinari guarda alguma relação com a forma como Glauber Rocha via o cangaço. Há a face dura de um cangaceiro, mas existem também sensibilidades como a luz do sol, algo comum na obra do pintor sobre o cangaço e a mão que acaricia o cavalo. O ser social é também um indivíduo, ambos são indissociáveis e formam um todo composto por afetos e sensibilidades: quando se fala sobre o cangaço, há uma distância entre o indivíduo que fala e o sujeito humano, o cangaceiro. Ou seja, muitas pessoas, os próprios órgãos de imprensa ainda observam o cangaço com equidistância, como se seus integrantes não fossem humanos.

A arte pontua também sensibilidades estéticas desse sujeito, como o chapéu de aba dobrada em meia lua vazado por imagens que remetem a um sentimento de proteção, onde geralmente eram cravadas estrelas de Davi, que na cultura sertaneja foi batizada de “signo de Salomão”, flor de lis e cruz de malta. O tecido que envolve o pescoço, geralmente de panos nobres, no sertão denominado jabiraca, a testeira do chapéu e a correia que envolve o rifle.

Por qual motivo a mão acaricia o cavalo, poderia perguntar. Há aí uma sensibilidade, uma demonstração do que liga o cangaceiro a algo que caracteriza a todos nós como humanos: afeição, amor, relação afetiva com um animal. Esse homem, de rosto intenso e de rifle a tiracolo é um ser humano. Esse rosto, lembrando o ensinamento de Levinás, é o rosto do outro, independentemente de qual interpretação eu possa ter sobre quem ele seja. É o infinito.

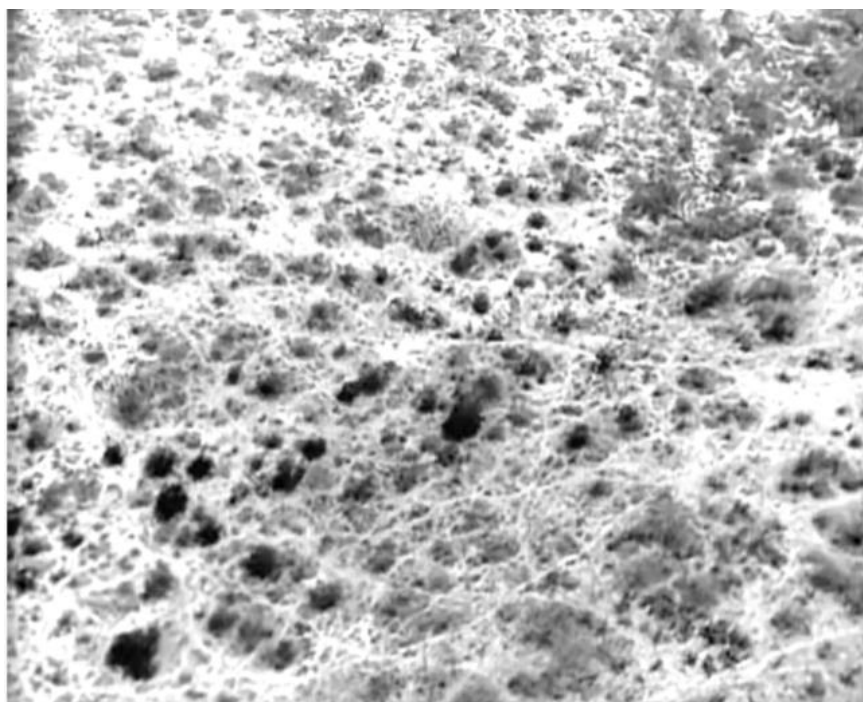
O filme *Deus e o diabo na terra do sol* guarda essas sensibilidades e afetos que muito nos ajudam a perceber a perspectiva humanista com que o cineasta realizou a obra. Vladimir Safatle, citando Freud, nos ensina que é fundamental refletir sobre os afetos, de modo a considerar “a maneira como a vida social e a experiência política produzem e mobilizam afetos que funcionarão como base de sustentação geral para a adesão social” (Safatle, 2020, p.37). Portanto, o sujeito merece importantes considerações para que possamos extrair nossas conclusões.

O filósofo também vislumbra uma forma de visão do homem proletariado como sujeito, afirmando que o proletário não é apenas um sujeito sociológico, mas também

ontológico, ou seja, “são sujeitos políticos com afetos bastante específicos” (Safatle, 2020, p.15). Busco, desta forma, a ênfase no sujeito. Manuel e Rosa são esses sujeitos que, a partir de agora, dedicarei a desvendar. Desse modo, pretendo demonstrar que ambos os personagens podem ser tomadas como a configuração da própria *afinidade eletiva*, entre humanismo cristão e a crítica marxista marxiana ao humanismo em movimento, que, no filme, atua de modo pendular, ora para explicitar um, ora outro e, em alguns momentos, ambos.

A película se inicia com o *traveling*⁴² que foca em um espaço geográfico de terra seca, para depois desaguar na imagem fixa de um crânio de determinado animal, ocupado por moscas e na figura de Manuel, de cabeça baixa. O trecho focado no chão dura período superior a um minuto, a demonstrar que a intenção é evidenciar a terra seca em que se passará a vida de Manuel e Rosa. Há nessa proposta uma explicação geográfica euclidiana, que pretende elucidar a vida também pelo espaço em que os personagens ocupam. O frame é o seguinte:

Figura 3: Frame chão



Fonte: ROCHA, 1964.

⁴² Trata-se de técnica de filmagem que consiste no deslocamento lateral da câmera. Segundo Michel Martin, pode servir para descrição de espaços possuindo um conteúdo “material ou dramático único ou unívoco” (Martin, 2005, p. 55).

Figura 4: Frame cavalo

Fonte: ROCHA, 1964.

A intenção de se imprimir a ideia pontuada no parágrafo anterior ressoa clara pela análise do roteiro do filme, ocasião em que a cena é narrada como “o sertão seco, o gado morto. O vaqueiro Manuel observa o gado morto, monta em seu cavalo e afasta-se do local” (Rocha, 1985, p.263). A importância dada para esse trecho é tamanha que ele faz parte de um rascunho do filme que se chamaria *A ira de Deus* (Rocha, 1985, p.5), em que se refere à primeira cena como “terra seca”. Outro elemento presente que, embora não escrito no próprio roteiro, está em sua anterior versão é o sol, ocasião em que se refere à cena como “crepúsculo” (Rocha, 1985, p.5). Esse é um elemento importante nas obras de arte sobre o cangaço, veja-se uma comparação entre o primeiro frame captado e a luminosidade da tela de Cândido Portinari colada logo acima. A incidência do sol naquele chão não é narrada de forma ocasional, uma vez que ambas as condições geográficas trazem consequências para as pessoas que habitam esse lugar.

Justamente por isso usei o adjetivo euclidiano para definir esse momento do filme. Em Euclides da Cunha “o sertanejo é, antes de tudo, um forte” (Cunha, 2016, p.116) e essa conclusão, como que se sabe, é acusada de um certo determinismo geográfico, pois tomada com base nas condições geográficas em que os sertanejos estão submetidos. O historiador Frederico Pernambucano de Mello, em sua vasta obra sobre o cangaço diz que:

Um outro ponto a ser assinalado é a nossa completa admissibilidade quanto ao caráter não apenas específico, senão mesmo exclusivo, de que gozam algumas das condições em referência, as naturais tanto quanto as sociais, do que resulta

pode-se falar de uma cultura do homem pecuário do Nordeste, que nada mais é que o conjunto de respostas desse homem aos estímulos proporcionados por tais condições ou, em termos genéricos, o fruto dos esforços de adaptação do homem a ambientes naturais e sociais determinados, respeitadas certas nuances de base étnica cuja presença ativamente contribuidora para o produto final, que é o mencionado homem nordestino, não pode ser desprezada. (Mello, 2011, p.50/51)

Esse foi o ambiente natural e social que surgiram Manuel e Rosa. São sertanejos, forjados nesse ecossistema que, de um modo geral, é parte da vida do homem do sertão brasileiro. A visão social também está clara nas imagens, pois trata-se de um lugar onde a seca e a miséria social vivem lado a lado. Não sem razão, vamos perceber ao longo de todo filme que, na região, o Estado social é ausente, de modo que sua presença se caracteriza tão somente na violência. Portanto, sabendo-se desde logo que Manuel se tornará cangaceiro, o ambiente demonstrado é onde vive um homem que, posteriormente, chegará ao cangaço, expondo, portanto, as condições sociais desse sujeito.

Sabe-se que em alguns momentos, Euclides da Cunha foi criticado por Glauber Rocha (Rocha, 2004, p.147), porém longe de significar uma ojeriza a sua obra, as críticas a bem da verdade demonstram conhecimento de conteúdo, notadamente de *Os Sertões*(2016). Porém, essa leitura do filme é importante para demonstrar já o início de uma visão do cangaço como, em parte, uma consequência daquele modo de vida. Não se está a dizer que existe um determinismo geográfico no filme, pois está longe disso, mas existe uma influência geográfica e social no personagem Manuel, que mais tarde será batizado no cangaço por ninguém menos que Corisco.

Pela comparação de roteiros é possível perceber que existiam outras versões para o filme, inclusive uma delas centralizada na figura do cangaceiro Corisco (Monzani, 1993, p. 11). A reviravolta ocorrida no roteiro e o foco inicial no vaqueiro é de especial importância, pois demonstra que houve uma decisão, por parte do diretor, de construir um personagem complexo, que seria a própria dialética em movimento, na medida em que ele é tese e antítese o tempo inteiro. Aqui, para o que nos interessa, parto da compreensão de que ele é a própria *afinidade eletiva* glauberiana em movimento. E esse primeiro momento do filme é característico da visão do cangaço como banditismo social, onde há uma dose do humanismo marxista, mormente aquele inscrito no *18 de brumário de Luís Bonaparte* (2011), no sentido de que os “homens fazem a sua própria história; contudo, não a fazem de livre e espontânea vontade, pois não são eles que escolhem as circunstâncias sob as quais ela é feita, mas elas lhes foram transmitidas assim como se encontram” (Marx, 2011, p. 25). Esse é o Manuel, cujas características geográficas e

sociais são circunstâncias de suas escolhas, mas também de uma situação material (política, social e geográfica) que lhe impõe.

Nesse particular, é preciso lembrar que também para Eric era vinculado ao materialismo dialético da escola inglesa (Soares, 2013, p. 221). Portanto, também para o historiador inglês o surgimento e manutenção do banditismo sempre teve um elo com a luta por melhores condições de vida, ou seja, com a materialidade da existência de cada pessoa. O bandido, para Hobsbawm, se difere daquele inserido no submundo do crime, ao passo que o banditismo social é sobretudo uma forma de ação contra as mazelas da sociedade, de modo que ele pode ser precursor ou fomentador de uma possível rebelião (Hobsbawm, 2015, p. 97/98). Assim, de forma consonante, podemos dizer que parte do chão de Manuel é o chão do humanismo marxista e marxiano em pleno movimento, no sentido de que é um humanismo crítico de um modo de organização social.

A película então prossegue com Manuel montando em seu burro e seguindo caminho, quando encontra com a procissão realizada por Beato Sebastião e seus seguidores. Manuel então se aproxima. Essa epifania mística remonta a Darcy Ribeiro que coloca o “fanatismo religioso” entre as principais formas de expressão do sertão nordestino (Ribeiro, 1995, p. 355).

Quando se encontra com a esposa, Manuel relata o momento anterior e o fato de que “Tinha uma porção de gente atrás dele e os fiéis tudo cantando...e rezando” (Rocha, 1985, p. 263) e que, segundo um beato, um milagre iria salvar o mundo. Rosa não se manifesta e continua com sua atenção voltada para o pilão sem dar resposta, quando ele retorna e afirma “É o milagre, Rosa, é o milagre!” (Rocha, 1985, p.164). Há uma influência de religiosidade popular no que acontecerá na sequência. O encontro com o Beato é, na verdade, um momento chave para o personagem principal, que a partir de então passa a agir como quem passou por um momento epifânico religioso.

Retomo aqui a proposta teórica de Levinás e sua ética da alteridade explicada no primeiro capítulo, que afirma, segundo Manfredo Oliveira, o fato de que “o ser humano encontra seu sentido maior em sua relação com outro ser humano” (Oliveira, 2010, p. 28). Nesse encontro visual, Manuel se permitiu visualizar o outro despido, em parte, de sua própria visão de mundo, ou seja, viu naquelas pessoas o que elas também buscavam: a redenção. Nesse sentido, a música que os partícipes da procissão cantaram tem um conteúdo revelador, pois seu verso final diz o seguinte: “quero deixar esse mundo com a minha triste sina, procurando seu rebanho e o senhor da boa vida” (Rocha, 1985, p.263).

É muito claro que Manuel se abriu para ver a dignidade do outro. De início ele não julgou os seguidores do beato, mas abriu-se para o encanto. Portanto, a abertura completa à dignidade do mundo do outro é o que Manuel se propõe. Afinal, não visse ali a possibilidade de redenção na óptica daquelas pessoas, não tomaria as decisões que tomou nos momentos subsequentes. Ainda de acordo com Manfredo Oliveira, a ética em Levinás se propõe a uma quebra com a visão de identidade-ser-totalidade, ou seja, uma quebra na visão de que eu sou o mundo em totalidade e não me abro para o outro, para se propor a uma ruptura com a velha ordem, tendo por base então o encontro humano, ou seja, o homem encontra sentido maior em sua existência a partir de sua relação com outro ser humano (Oliveira, 2010, p. 28), pois é nesse encontro, na visão desse rosto, que se propõe sua ideia de ética e infinito, baseada em uma relação humana subjetiva, onde se encontra a infinitude da ética, com vistas à libertação ou, para o que pretendo aqui, emancipação humana.

A consequência disso é a de que, após andar pelas ruas da pequena cidade onde foi para vender a farinha produzida com Rosa e ouvir um violeiro cantar uma toada sobre São Sebastião, encontra-se com seu patrão, o Coronel Moraes, com quem tem um tenso diálogo que vai desaguar na morte do coronel a golpes de facão aplicados por Manuel. Antes disso, ele informa que trouxe as vacas do patrão e que quatro delas teriam morrido “mordida de cobra” e gostaria de fazer o ajuste das contas. O patrão então afirma que não tem conta para acertar e que as vacas que morreram seriam de Manuel e que a lei estaria com ele, ao que o empregado afirma com assertividade “que lei é essa que num protege o que é meu” (Rocha, 1985, p.265).

Nesse ponto há uma crítica sutil ao direito e à lei. Há, portanto, parte do que foi trabalhado no subtópico a respeito do humanismo marxista, isto é, da crítica à ficcionalidade dos direitos humanos que, na perspectiva de Marx, não alcança todos os homens. No caso de Manuel, fica muito claro que a lei não abrange o justo, a justiça. A frieza da lei é incompatível com o humanismo marxista. Retomando ao método da afinidade eletiva, isso também não está dissociado do humanismo cristão. Ivone Gebara e Jung Mo Sung afirmam que, antes da lei, devemos ser obedientes à vida, depois às leis religiosas e sociais que compusemos. Afinal “as leis foram feitas para nos ajudar a viver e não para ser entronizadas como divindades acima de nós. Esta é a tradição que aprendemos! Esta é a tradição que buscamos viver!” (Gebara; Sung, p. 29). É o apego ao preceito ético do humanismo que o filme defende, pois a lei só acode uma elite.

O filósofo Emmanuel Levinás afirma que a “justiça racional está comprometida quando a relação com o outro é visivelmente profanada” (Levinás, 2014, p. 36). De fato, se não há respeito ao outro, a ideia de justiça cai por terra. É perceptível que o coronel não guarda qualquer sinal de alteridade. Pelo contrário, está preocupado consigo e com a exploração do trabalho do outro. A justiça, portanto, em Levinás, representa uma ruptura com a lei e clama pela ética. De acordo com Leonardo Meirelles Ribeiro, essa ruptura ocorre quando o “eu ultrapassa o limite da lei e do universal, e respondendo infinitamente no face a face com o Outro” (Ribeiro, 2017, p. 36). No caso, o outro que busca seu direito, ou seja, sua outridade, é Manuel, deslocado da ordem jurídica, para quem a lei não garante direitos.

Aqui há a utilização de uma violência estética que se caracteriza por uma subversão do real, a fim de extrair uma ética a partir da encenação. É o que diz Luiz Costa Lima a respeito da irrealidade do real, conceito que não invalida a realidade, mas, antes, a amplia criticamente (Lima, 2021, p.266), de tal modo que muitas vezes o artista, “para fazer transparecer a aparência, precisa muitas vezes alterar traços reais do retratado”, pois na arte “o retrato renuncia à aparência para alcançá-la” (Lima, 2021, p. 128). É o caso desse momento, pois aqui o filme não se pretende ser visto como uma apologia da violência ou do ódio em si. O ponto é que, imbuído de uma sensação de melhoria de vida causado pelo contato com o beato, diante daquele contexto vivido e demonstrado imagetivamente, Manuel agiu com o foco de mudar seu destino, o que de fato acontece na sequência do filme.

O recurso à estética da violência estaria depois elucidado no texto *estética da fome* (2004), publicado logo após o filme, onde há o pensamento que hoje praticamente virou adágio no sentido de que a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência, para concluir que o “amor que esta violência encerra é tão brutal quanto a própria violência, porque não é um amor de complacência ou de contemplação, mas um amor de ação e transformação” (Rocha, 2004, p. 64). A proposta, portanto, é demonstrar que existe um movimento de poder, na figura do coronel, contra a própria fome, ladeado pela violência que ela provoca. Aqui não há desrespeito ao outro, mas a luta corporal entre dois arquétipos⁴³: a fome e o poder. O que Manuel golpeia em nome de sua própria fome

⁴³ Aqui a palavra é utilizada na definição que lhe foi conferida por Nicola Abbagnano, para quem são Modelo ou o exemplar originário ou original de uma série qualquer. As ideias de Platão foram consideradas arquétipos enquanto modelos das coisas sensíveis e, mais frequentemente, as ideias existentes na mente de

narrada momentos antes pela figura do chão seco é seu próprio destino e para tanto precisa enfrentar o arquétipo do poder em busca da emancipação. É a violência simbólica que trata Renato Ortiz e que no capítulo anterior entendi como violência estética (Ortiz, 1986, p. 62).

Jean-Christophe Goddard, em estudo a respeito da violência revolucionária em Glauber, arremata que a estética da violência pretende uma separação drástica com o humanismo colonizador, pontuando ainda que a “violência que o oprimido rebate contra o opressor, ou, sobretudo que ele lhe impõe como espetáculo, não tem nada a ver com a violência que comanda o ressentimento ou o ódio” (Goddard, 2017, p. 170). Há uma categoria de não sujeitos de direito no sertão brasileiro e a resposta real só pode ser a violência.

O filme prossegue e Manuel percebe que sua mãe foi assassinada por jagunços do coronel. A música que entoa o momento da descoberta da morte de sua mãe é reveladora, para me valer da linguagem de João Cabral de Mello Neto, de uma das mortes severinas, a morte matada. A música diz “Meu filho, tua mãe morreu. Não foi de morte de Deus, foi de morte de briga no sertão, de tiro que jagunço deu” (Rocha, 1985, p. 265).

Ambos enterraram a mãe do personagem principal mediante um túmulo com a imposição de uma cruz e o momento fúnebre de luto é filmado em um plano com cada um de um lado, com um mandacaru em meio a ambos, contrapondo o corpo morto enterrado, cada qual enlutado de um lado e o mandacaru como representação da vida seca do sertão:

Deus, como modelo das coisas criadas. (...) Mas Locke empregou a palavra para dizer somente modelo (...)” (Abbagnano, 2007, p. 80).

Figura 5 – Frame Enterro

Fonte: ROCHA, 1964.

A morte concebe uma guinada na vida do personagem e ele indica isso para Rosa, ao afirmar que já disse a ela anteriormente e que teria sido a mão de Deus o chamado para a desgraça (Rocha, 1980, p. 266). O Luto de Manuel, portanto, é a busca de redenção ante à morte severina de sua mãe. A imponência do destino está metaforizado pelo mandacaru e na frase de Manuel que encerra o momento fúnebre “Vambora logo...não tenho nada pra levar a não ser nosso destino” (Rocha, 1980, p. 266).

Percebe-se aqui uma dimensão de ancestralidade que hoje torna possível definir como benjaminiana. O futuro que segue rumo ao mar, carrega consigo parte do passado. A ancestralidade também é um para frente. O sangue sofrido da mãe, que acaba de ser enterrada, justifica o remexer da história que Manuel se propõe.

É chegado, então, o momento de ir para Monte Santo pedir a proteção a Santo Sebastião e assim iniciar a segunda parte da obra.

Há mais conotações na primeira parte, que denotam o fato de que o cangaceiro é, na verdade, um bandido social, ou seja, há muito da formação social do sertão nas atitudes de Manuel. Pode-se afirmar que a primeira parte da película representa o fecho da formação antropológica do cangaceiro, que se revolta diante da situação de miserabilidade que vive.

Eric Hobsbawm apresenta o retrato de formação do bandido como alguém que vive em “sociedades baseadas na agricultura (inclusive nas economias pastoris) e compostas principalmente de camponeses e trabalhadores sem terras, governados,

oprimidos e explorados por alguém: por senhores, cidades, governos, advogados ou até mesmo bancos” (Hobsbawm, 2015, p.30). Manuel é, nesses termos, um bandido social. Essa é a figura que o filme narra no que podemos definir como primeira parte. O chão seco, a miséria, exploração, opressão e a fome estão presentes nesse momento.

Essa primeira etapa se encerra na montagem que finaliza no jazigo da mãe de Manuel e inicia com a apresentação de Monte Santo com a igreja no topo do monte. Neste momento, não há mais dúvidas: parte do que levou Manuel à tomada de decisões foi a religiosidade popular e a situação social, incluindo aí o componente geográfico a que esteve submetido. Em outro *travelling* que dessa vez viaja sobre Monte Santo, ao fundo ecoa o discurso de beato Sebastião, muito inspirado em Antônio Conselheiro, inclusive com menções diretas⁴⁴:

Foi Dom Pedro Alves quem descobriu o Brasil e fez a espada de pedra e de sangue. Esse caminho no Monte Santo é pra levar até o céu o corpo e a alma dos inocentes... Meu povo... Andei por mais de cem lugar dizendo que o mundo ia acabar nesta seca, com o fogo saindo das pedra. Os prefeito, as autoridade e os fazendeiro disseram que eu estava mentindo e que o sol era o culpado da desgraça. No ano passado eu disse que ia secar cem dia e ficou cem dia sem chover! Agora eu digo: outro lado de lá deste Monte Santo existe uma terra onde tudo é verde. Os cavalo comendo as flor e os menino bebendo leite nas água do rio. Os homem come o pão feito de pedra e poeira da terra vira farinha. Tem água, comida, tem a fartura do céu. E todo dia, quando o Sol nasce, aparece Jesus Cristo e Virgem Maria, São Jorge e meu Santo Sebastião, todo cravado de flecha no peito. Então é preciso mostrar aos dono 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 de hoje em diante até o dia em que aparecer no Sol o sinal de Deus. Vão descer cem anjos com as espada de fogo anunciando o dia da partida e abrindo nosso caminho das vareda do sertão! E o sertão vai virar mar e o mar virar sertão! O homem não pode ser escravo do homem! O homem tem de deixar as terra que não é dele e buscar as terra verde do céu. Quem é pobre vai ficar rico do lado de Deus e quem é rico vai ficar pobre nas profunda do inferno. E nós não vai ficar sozinho porque meu irmão Jesus Cristo mandou um anjo guerreiro com sua lança pra cortar a cabeça dos inimigo. (Rocha, 1985, p. 266)

Trata-se de um discurso profundo, que deve ser analisado sob alguns aspectos. O primeiro é que essa é apenas uma face do beato, que logo na sequência será descortinada; o segundo diz respeito à profundidade do discurso em termos de religiosidade popular e o terceiro a visão do Sol, abordado por três vezes nesse curto trecho. Vê-se, no primeiro e segundo pontos, a visão dialética Glauberiana presente a todo momento. Não há polaridade ao longo do filme, tudo está impregnado de dialeticidade.

Marc Ferro nos estimula a perceber na estética fílmica os detalhes da sociedade em que estamos inseridos. Segundo o autor, o filme “destrói a imagem do duplo que cada

⁴⁴ O levantamento dessas menções foi realizado por Ismail Xavier.

instituição, cada indivíduo conseguiu construir diante da sociedade”, pois a câmera revela seu funcionamento real e acaba dizendo mais sobre cada um do que seria desejável mostrar. Ela desvenda segredos. Como ele continua a dizer ironicamente, os gestos podem significar uma frase (Ferro, 2010, p. 31). Por isso, para ele então, o filme é uma imagem-objeto (Ferro, 2010, p.32).

É nesse cenário que se passa a análise do discurso. O primeiro destaque a se fazer é que existem dissonâncias entre o roteiro e as frases ditas no filme, certamente por improvisações que se tornaram necessárias. Veja-se, de saída, que em dois pontos do roteiro, o substantivo sol foi escrito com letra maiúscula, penso que não por acaso. Não se trata de mera coincidência. O filme foi gravado com incidência do sol, o que é possível ver, seja pela claridade da imagem, que não pode ser artificial, seja pela incidência do astro no rosto dos personagens:

Figura 6 – Frame Monte Santo 1



Fonte: ROCHA, 1964.

Assim como na obra de Portinari, o sol é elemento presente no filme, seja pela sua marcação na identidade do sertão nordestino, seja também, pelo escrito em letra maiúscula, como uma alusão a Deus. Afinal, como diz o próprio discurso do beato, é no

sol que vai aparecer o sinal de Deus. Não é possível dizer, como um indício razoável, mas a presença desse elemento pode ter sido trazida do livro de Josué, que, em meio à guerra para a conquista de Jericó, rezou com a postulação de que o sol parasse, o que de fato teria ocorrido⁴⁵.

Portanto, esse elemento tão presente na vida do sertanejo, na verdade atuaria como elemento de salvação e é, segundo o beato, no sol que vai surgir o sinal de Deus, assim como aconteceu para o profeta Josué. Essa ideia se casa com a postura redencionista de beato Sebastião, que coaduna com a religiosidade popular. A busca por redenção é uma característica que, como já demonstrado, o povo brasileiro carrega consigo ao longo do tempo, sobretudo porque faz parte da cultura religiosa judaico-cristã que permeia nossa história. Nessa passagem, podemos considerar estar presente o que Ismail Xavier definiu como “rebeldia messiânica” (Xavier, 2007, p. 92) e, justamente por isso, arrebatava tanto Manuel quanto todos aqueles rostos expostos. Isso, a meu ver, implica uma dimensão dialética, pois o elemento de alienação – religiosidade como “afastamento do mundo” – é o mesmo que acaba por configurar um momento de sublevação – crítica e insurgência contra o sistema que corrompe este mundo. Neste ponto, é importante recorrer a uma imagem que está presente no início da subida do morro por parte de Manuel. Nas imagens colocadas acima, percebe-se que ele chega aos fiéis antes de Rosa. A explicação está aqui:

Figura 7 – Frame Expição de Manuel



Fonte: ROCHA, 1964.

⁴⁵ Josué capítulo 10, versículo 13 . Bíblia, 2020.

Após uma discussão, Manuel empurra Rosa, que cai, e o homem prossegue. Nessa relação dialética, como abordado acima, ele representa a religiosidade popular e ela o lado oposto, que não quer se render à situação. Ele sobe e ela, por um momento, resiste, parece não acreditar nas palavras do beato que já se ouvia no local onde eles estavam nesse momento⁴⁶. Portanto, ele sobe como alguém que se encontra plenamente representado pelo discurso dito do púlpito, a propósito, como já dito, o discurso é plenamente dotado de elementos da identidade sertaneja. E Rosa subirá depois, como alguém que, ao contrário do marido, não se sentiu atingida pelo discurso.

Desta forma, Deus e o diabo é composto de diversas energias que compõem, a todo momento, um átrio onde elas são expostas. Nessa ocasião já se revela, com mediana clareza, que todos os personagens são importantes. Sem eles no final o sertão não viraria mar, mas também é impossível apresentar a figura de um herói definitivo, de modo que não há como prever a redenção final sem a presença de todos. Essa sinergia dialética, que reflete muito nas características pessoais e psicológicas dos personagens, é fundamental para o prosseguimento do filme.

É possível perceber também nas imagens, a presença de rostos. Eduardo Scorel, em artigo veiculado na revista *Piauí*, afirma que “Os figurantes, filmados em 1963, têm estampada na cara o drama do povo brasileiro mais pobre de todos os tempos” (Scorel, 2019). O rosto, expressão máxima do ser humano, de onde se pode ver, como diz Levinás, o próprio infinito, ganha dimensão de maior importância no filme. Aqui há ainda uma relação com a ideia de redenção ou, sendo mais preciso, de apocatástase histórica. A intenção desse momento fílmico é clara, pretende-se demonstrar o rosto do povo sertanejo, o rosto do outro e, além disso, o rosto de quem vai provocar a redenção. Vejamos:

⁴⁶ Nesse frame já se ouve o discurso de Sebastião.

Figura 8 - Frame Monte Santo 2



Fonte: ROCHA, 1964.

O momento é acompanhado do discurso do Beato, que não cessa. Essa técnica depois será repetida no curta *Maranhão 66*, que o diretor realizou por ocasião da posse de José Sarney como governador do estado do Maranhão em 1966. Vamos ao trecho, pois o comparativo contribui para análise filme proposta:

Figura 9 - Frame Presidiários



Fonte: ROCHA, 1966.

Os rostos foram expostos com o discurso de posse do então governador entoando, justamente quando falava sobre a recuperação da dignidade humana, que chama de “direitos dos mais sagrados” (Rocha, 1966). A ideia, exposta em ambos os filmes, é contrapor o rosto humano ao discurso. São esses homens, esses rostos, dotados de dignidade e sacralidade, a quem esses discursos se dirigem, são eles os responsáveis pela redenção. Em dissertação a respeito do tema, Diêgo Marinho Martins faz uma análise semiótica da imagem exposta acima, concluindo que “enquanto a fala da personagem heróica anuncia a luta pela manutenção dos seres humanos, o olhar da câmera lança ao leitor/espectador dúvidas quanto às promessas feitas pelo ‘redentor’” (Martins, 2013, p. 80).

Levinás, em sua obra *Totalidade e infinito* (1980), fala sobre a radicalidade do outro, que impõe sua existência. É ele quem reclama que o tempo seja contado em instante e não pela sincronia. As temporalidades se coexistem no infinito do rosto de cada pessoa. É essa a proposta da técnica utilizada no filme analisado. Mostram-se rostos em contraposição ao discurso, a fim de sempre denotar o que verdadeiramente importa, inclusive muito mais que as palavras ditas. O ser ultrapassa a história a partir de si, o ser, portanto, existe a partir de si e não da totalidade (Levinás, 1980, p. 11).

Seja na obra levinasiana, seja em *Deus e o diabo na terra do sol*, há uma escatologia, pois o ciclo da história é interrompido a partir do outro. Ante o discurso do beato Sebastião, aqueles rostos denotam vidas, vidas para as quais o discurso é entoado. Registre-se, nesse ponto, que o único rosto que não se vê é o do beato, justamente o homem que profere o discurso.

Logo na próxima sequência o personagem do beato será colocado em discussão no plano dialético, mas os rostos permanecem. E mais, individualmente representam muito, mas não são personagens, pois figurantes. Não sendo personagens, escapam da visão dialética que afirmo que o diretor impõe em seus filmes. Os rostos, então, para o filme são reflexo do que em Levinás pode-se chamar de infinito. De acordo com o filósofo, o infinito não pode passar pela experiência, afinal ele é pura transcendência. Em suas palavras, trata-se de “transpor a barreira da imanência” (Levinás, 1980, p. 14).

Então, o essencial da ética em Levinás está na sua intenção transcendente. Até aqui, o filme nos apresentou vários momentos de transcendência da religiosidade popular até desaguar no presente momento, onde diversos rostos são colocados em tela. Apresentados a ponto de revogar a espontaneidade de quem até ali assiste ao filme, para

dizer que acompanhando beato Sebastião estão diversos seres humanos. Seja a religião um elemento de ilusão ou não, aquelas pessoas que seguem o beato são seres identificáveis e são a válvula para a redenção.

Os planos sequenciais mostram um outro discurso do beato, em um viés mais autoritário, iniciando-se a demonstração do outro lado do personagem. Em um local no topo de Monte Santo ambos observam o lugar e iniciam um diálogo. Sebastião afirma que esperarão “chover” naquela ilha e após isso “o fogo do inferno (vai) queimar de uma vez toda essa república de desgraça” (Rocha, 1985, p. 267), ao que Manuel retorquiu dizendo que a “ilha não existe, a gente traz ela dentro da alma!” (Rocha, 1985, p. 268) e Sebastião rebate afirmando que se a ilha, de fato, não existe, por que todos sofreriam até o fim da vida? Afirmando, ainda, que o vaqueiro deveria lutar por ele e, na sequência, bate várias vezes em seu rosto.

Nessa estação há três importantes análises: a primeira diz respeito à redenção. Na discussão de ambos o que está em destaque é, na verdade, a ideia de redenção humana como projeto escatológico; a segunda reside na cruz que o beato utiliza como bengala e serviu para empurrar o personagem pelo pescoço e segurá-lo para articular os tapas; e a terceira no elemento utilizado para fazer o corte entre esse plano e próximo, que é o fogo. Vejamos as imagens:

Figura 10 – Frame Cruz contra Manuel



Fonte: Rocha, 1964

Figura 11 – Frame Fogo

Fonte: Rocha, 1964.

Ambos discutem um tema relevante dentro da religiosidade e mais ainda para a formação do futuro cangaceiro Manuel. O problema do diálogo é definir se a redenção se dá no palco da história (posição do beato) ou dentro da alma (posição de Manuel). É importante perceber que a primeira leitura é fundamental para a formação do personagem principal como bandido social, afinal sua busca com redenção visa a uma intervenção humana na história.

O discurso nos coloca diante de uma bifurcação da redenção no horizonte da cultura judaico-cristã. Michel Löwi faz a distinção entre ambos os conceitos, afirmando que para Gerson Sholem “a redenção é um acontecimento que se dá necessariamente no palco da história” (Löwi, 2020, p. 27), ou seja, o mundo que virá, de justiça plena, se dará dentro da história humana. No plano cristão existem divergências sobre esse conceito, sendo relevante dizer que para a teologia da libertação, a redenção é objetivo do novo testamento, que visa a instauração do reino de Deus na terra⁴⁷, ao passo que boa parte do catolicismo, inclusive mediante manifestações oficiais, acreditam que “continua sendo

⁴⁷ Essa é a opinião de teólogos da libertação como Marcelo Barros, para quem “o milagre da redenção não é um evento do passado, mas um fato constante em nossas vidas. (Barros, 2019, pos. 2.031) e Frei Betto, ao afirmar que “o Reino de Deus era também algo lá na frente da história humana, e não apenas lá em cima. É a promessa de Deus para a redenção da terra” (Betto, 2017, p. 45).

verdade que, como vários papas já advertiram, a redenção não pode ser reduzida à libertação da ordem sócio-política”, ela, portanto, tem uma dimensão cósmica, visto que na opinião oficial da igreja católica, o pecado do mundo não permitiria a redenção dentro da história (Comissão Teológica Internacional, 1995).

É esse o debate colocado no filme, pois ambos estão discutindo se a “chuva de ouro” se daria na terra, ou seja, na história humana ou na alma. Vê-se também que a visão a respeito da redenção da teologia da libertação em muito se assemelha à posição judaica. Inclusive, na citação colocada acima, de Marcelo Barros, o exemplo que ele utiliza para sua conclusão é o do êxodo.

Mas como não poderia deixar de ser, as opiniões teológicas dos personagens não são de todo polarizadas. O beato também anuncia que o sofrimento na terra seria necessário para “chegar à ilha” e quem vai fazer essa observação, logo à frente, é Rosa, que neste momento fala como uma espécie de arquétipo de uma razão. A própria cena exposta acima na figura 10 demonstra a situação: o plano acontece em uma técnica de *plongée* ou mergulho, em que a câmera se situa em um lugar superior ao personagem, situando o espectador nessa vista de cima, buscando demonstrar uma situação de inferioridade do personagem. No caso, Manuel é inferiorizado pelo posicionamento da câmera e oprimido pela própria cruz, cujo cabo é segurado pelas mãos do beato.

Portanto, se trata de uma referência da utilização da religiosidade pelo homem: a cruz em cujo cabo se encontra a mão humana e que na ponta é forçada contra o pescoço de outro homem no intuito de oprimir. Trata-se de uma crítica à religiosidade, mais propriamente a crítica marxiana mas, em um foco mais amplo, obviamente que existe a relação que tenho buscado, de que a religiosidade popular conduz o ser humano à redenção e a simbologia para tal conclusão está no corte do plano com o fogo.

Não por outra razão que o segundo versículo do primeiro capítulo de Gênesis afirma que Ele afirmou “Haja luz” e foi luz. Abraham Heschel inclusive afirma que o início da celebração do *Shabat* judaico é com o acendimento das velas. Nas palavras dele, assim como a criação começou com “Haja luz”, a celebração então deve começar com o acendimento das velas (Heschel, 2019, p. 97). O mesmo acontece na cultura cristã, cuja ideia de fogo permeia o novo testamento, inclusive na narrativa de pentecostes⁴⁸. Percebe-se o quanto o elemento fogo é importante em nossa construção ética. Ainda que o homem

⁴⁸ Atos dos apóstolos, capítulo 2, versículo 3 (Bíblia, 2020, p. 1902)

faça esse uso da religião, a mística da qual a religiosidade popular é composta ultrapassa as ações humanas.

É preciso citar também o evento da sarça ardente, narrado no êxodo e que se amolda à imagem do filme colocada acima (figura 11). Segundo o livro, um arbusto era tomado pelo fogo, mas não era consumido por ele, denotando a presença de Deus no evento. A presença do Eterno frente a um humano que, na verdade, é representativo de toda a humanidade.

Após há um plano que se desenvolve entre Manuel, Rosa e Sebastião, onde a esposa do personagem principal tenta, a todo momento, demovê-lo de seguir o beato, porém é sempre retorquida. A fé de Manuel, naquele curto espaço de tempo, transmite-se como inabalável. Seu discurso é de que pretende criar gado, em um campo verde, ao que ela questiona, dizendo que a terra é seca e que só produz fome e morte.

É importante registrar que a razão que Rosa evoca não é plenamente justificável. Há, entre os argumentos da personagem, frases clichês como a de que precisariam trabalhar para melhorar de vida, deveriam sair dali para trabalharem juntos e ganharem a vida (Rocha, 1980, p. 269). Para perceber a contradição, basta lembrar que a vida que antes levavam, era igualmente danosa e o início do filme relata esse momento da vida do casal.

Como se percebe, ela soa para o personagem como uma espécie que poderia ser definida como voz de alguma razão, ao passo em que ele se vê, naquele momento, imbuído de muita fé e na crença de um destino próspero, onde poderá reinar justiça, paz e prosperidade. A ideia que Manuel carrega consigo é de redenção. Ao final, novamente a cruz é usada como instrumento de opressão, dessa vez para separar Rosa de Manuel:

Figura 12 – Frame Cruz sobre Rosa e Manuel

Fonte: ROCHA, 1964.

Logo mais, surge, após meia hora de película, o cangaço sendo perseguido por Antônio das Mortes. Pela análise comparativa entre os roteiros é perceptível que o aparecimento do cangaço após toda essa carga dos personagens principais foi deliberadamente pensado pelo diretor. Os roteiros anteriores mesclavam cenas entre cangaceiros e as figuras aqui até agora retratadas. Josette Monzani explica essa divergência:

Glauber parte da história de Corisco, como líder do cangaço após a morte de Lampião, e do vaqueiro que se tornou cangaceiro deste bando, juntamente com sua mulher. Ensaia colocar Lampião como centro da trama, em lugar de Corisco, e chega à história de Coirana – do bando de Jesuíno Brilhante – com o vaqueiro (v. 2). Nestes 2 roteiros, o Beato aparece no meio da trama, tendo uma aparição curta e secundária. Mais tarde (v. 3), opta por centralizar a história no Beato, colocando o vaqueiro e o cangaceiro como seus seguidores. Esta mudança representa uma reviravolta no enfoque do enredo. Em seguida (v. 4), volta para a vida do vaqueiro e de sua mulher, agora parte ao lado de Corisco e parte com o Beato, o que dá nova dimensão à trama, que se torna mais bem distribuída em termos de cangaço e pietismo. Esta se manterá praticamente igual na v. 5, sendo apenas mais bem trabalhada em termos de orientação para as filmagens. As versões 4 e 5 têm ainda, com relação às demais, a diferença de conterem um terceiro episódio sobre a questão da terra. (Monzani, 1993, p. 11)⁴⁹

⁴⁹ Os trechos em que a autora utiliza a letra v seguida de um número diz respeito às versões do roteiro. Como adiantado no primeiro capítulo, Glauber trabalhou no roteiro do filme desde o final da década de 1950, de sorte que ela teve acesso naquela época a sete versões.

Para o que aqui interessa, foi opção do diretor iniciar essa primeira parte do filme com o que se pode chamar de formação do cangaceiro. Não é sem razão que nessa primeira meia hora de película, o cangaço sequer aparece. Na verdade, Manuel é um cangaceiro incipiente. A intenção de se mostrar toda a sua vida teve, a toda evidência, o fito de demonstrar a formação social do cangaceiro. Pontue-se que, como ela afirma, houve a intenção de atribuir a característica de personagens principais tanto a Lampião quanto a Corisco, no entanto, acabou o filme por girar em torno de um personagem fictício. Renovando a menção anterior a Luiz Costa Lima, por vezes, para fazer transparecer a aparência, é preciso alterar traços reais do retratado (Costa Lima, 2021, p. 128). Sendo ficção, na verdade Manuel representa Lampião, Corisco e diversos outros cangaceiros que fizeram parte desse universo.

Eric Hobsbawm afirma, na obra *Rebeldes Primitivos (1983)*, que os bandoleiros e salteadores preocupavam, naquela época, a polícia, mas também deveriam preocupar o historiador, isso porque, em suas palavras, o bandoleirismo “es una forma más bien primitiva de protesta social organizada, acaso la más primitiva que conocemos” (Hobsbawm, 2017, p. 27)⁵⁰. Essa é a trajetória de Manuel, que sai de um movimento colaborativo com o patrão para enfrentá-lo e, após, buscar a redenção.

Mais tarde, o historiador inglês vai dedicar novos textos a respeito do tema, apresentando definições acerca dos bandidos sociais e afirmando o ímpeto revolucionário que reside no banditismo social. Para ele, mesmo os que aceitam as ações exploratórias e a opressão como “norma da vida humana sonham com mundo livre delas: um mundo de igualdade, fraternidade e liberdade” e há o momento do que ele chama de “apocalipse iminente”, em que os bandidos são arrastados como todo mundo (Hobsbawm, 2017, p. 158), formando uma relação entre o banditismo e a revolução camponesa. Ainda em sua perspectiva, falando agora especificamente sobre o cangaço, “banditismo social e milenarismo (...) andam juntos historicamente (Hobsbawm 2017, p. 158).

Não é outra a proposta de apresentar a formação psicológica e social de Manuel na primeira meia hora de filme. Nesse primeiro momento, está formada parte da estrutura do homem que, a partir de agora, conhecerá o cangaço. Antes disso, a revelar a importância da relação política entre cangaço, poderes e igreja, passa-se por uma reunião entre Antônio das Mortes, o Padre e o Coronel, que representam a milícia, o poder

⁵⁰ Tradução livre: o bandoleirismo é uma forma bastante primitiva de protesto social organizado, talvez a mais primitiva que conhecemos.

religioso e o poder político local. Em pauta entra a destruição do beato Sebastião e de Monte Santo, que àquela altura já incomodava as autoridades. Ambos tentam convencer Antônio a realizar a chacina: o padre com argumentos religiosos e o coronel com dinheiro. Durante a discussão há um momento revelador em que uma arma é apontada para o crucifixo:

Figura 13 – Frame arma apontada para crucifixo



Fonte: ROCHA, 1964.

Há dois pontos a serem analisados, sendo o primeiro a dimensão política e o segundo a imagem citada. O coronel chega a afirmar que na região só haveria duas leis, a lei do governo e a lei da bala e, diante disso, ele nunca teria resolvido a eleição com voto. O Estado, até então ausente no filme, aparece na forma de opressão. O que é engendrado naquele momento é uma carnificina contra Sebastião e seu grupo. Agora, dois sujeitos (padre e coronel) contratam a milícia para dizimar as pessoas que ocupam o monte santo e principalmente beato Sebastião. Há, portanto, duas figuras sociais e políticas. Quanto ao coronel, ao que tudo indica, é o chamado coronel sertanejo, figura que, segundo Wescley Rodrigues só era “conferido aos poderosos proprietários de terra e mandatários”, de tal modo que eram homens de reconhecimento tanto na esfera pública quanto na privada (Rodrigues, 2022, p. 81). O diálogo também deixa claro sua referência à busca por votos, portanto é coronel na vida pública e privada.

A propósito, a atuação política ali engendrada de todo modo não envolve instituições. A obra pretende, desta feita, retratar a política praticada no sertão nordestino dos anos 1930/1940, onde instituições são ausentes e o poder pessoal é o que dá nota às atitudes.

O que foi criado naquele momento foi uma categoria de pessoas que poderiam ser vitimadas com a morte porque estariam prejudicando o andamento da sociedade. Tais pessoas, assim como os cangaceiros, não teriam o monopólio moral da representação e nem poderiam reivindicá-lo. O filme visa demonstrar que essas ações são engendradas. E mais, são engendradas na calada de reuniões de cidadãos que não veem o outro como portador de direitos. É a própria negação do pluriverso de direitos.

A situação nos coloca diante de uma relação de alteridade e, pela primeira vez, uma alteridade política direta. É evidente que o momento diz respeito a uma cosmovisão reclusa, que não se permite a uma pluralidade. É sobre a extinção do outro que os três dialogam. E há aqui um elemento salutar para essa análise, pois já a essa altura o filme nos demonstra que beato Sebastião não é apenas um líder religioso voltado para questões espirituais: esse ponto está claro pelos momentos opressivos e pela resistência que Rosa impõe a Manuel para o prosseguimento naquele espaço criado pelo beato.

A circunstância, portanto, não nos coloca diante de mocinho e bandido. Tem uma complexidade maior. O enredo apresentado nos leva, de um lado e de outro, a repensar a relação de alteridade. Por um lado, há uma pregação religiosa alucinada em busca de um reino que ainda não chegou; por outro, sujeitos organizam uma chacina em Monte Santo, tendo em vista que aquela movimentação religiosa atingiu interesses econômicos, religiosos e políticos locais.

Diante dessa circunstância, necessário se faz retomar à análise ética da situação. Manfredo Araújo de Oliveira afirma que a ética “radica, antes de tudo, no valor intrínseco da estrutura ontológica da pessoa humana (...)”, de modo, então, que a ética tem uma relação intrínseca com a dignidade humana, afinal, ainda para o autor “a exigência que nos deve marcar primordialmente é a humanização” (Oliveira, 2010, p. 257). Tudo deve convergir, pois, para a estatura humana, para que o ser humano possa viver com dignidade. Manfredo ainda cita Henrique Cláudio de Lima Vaz, para quem “em torno do homem como sujeito de direitos que a sociedade política se organiza e que se legitimam as forças que a regem e mantém” (*Apud* Oliveira, 2010, p. 259).

Em todo esse emaranhado, que envolve *cangaceiros e fanáticos*, há uma população que, sob uma essa perspectiva, deve ser lida como pessoas portadoras de dignidade. O que o filme pondera, nesse seu conteúdo humanístico, é o lado humano de Manuel e Rosa, que são arquétipos de uma população cujo Estado não foi outra coisa que não a ausência. Diante da circunstância, pergunta-se: há dignidade em Manuel e Rosa? São eles portadores de direitos humanos? A situação propõe ao espectador, ainda nesse momento, algo tenso. Trata-se da proposta de uma chacina: matar o beato e seus seguidores.

Norberto Bobbio afirma que no Estado de direito “o indivíduo tem, em face do Estado, não só direitos privados, mas também direitos públicos. O Estado de direito é o Estado dos cidadãos” (Bobbio, 2004, p. 31). Essa é também a opinião de Danilo Zolo, para quem o Estado de direito pressupõe o fornecimento aos cidadãos de instrumentos legais para garantia de seus direitos fundamentais (Zolo, 2006, p.25). Ou seja, não há Estado de Direito sem direitos humanos. Mas a crítica do filme não para na afirmação democrática e reconhecimento das pluralidades de vida. Há a crítica do diretor a respeito dos direitos burgueses, estabelecida no início. De fato, como dito no primeiro capítulo, essa crítica é importante e preponderante. Ela foi feita de modo muito peculiar por Karl Marx e muito contribuiu para a afirmação jurídica de tais direitos. Entretanto, não se pode descurar também que o próprio Bobbio definiu os direitos fundamentais como “direitos históricos, ou seja, nascidos em certas circunstâncias, caracterizadas por lutas em defesa de novas liberdades contra velhos poderes, e nascidos de modo gradual, não todos de uma vez e nem de uma vez por todas” (Bobbio, 2004, p. 31). Fato é que, por trás de todas as constituições e tratados internacionais há uma história de luta e sangue derramado em busca desses direitos. Ainda hoje, no século XXI, sua universalidade, para muitos povos, ainda não se fez presente. O filme nos coloca diante dessa ausência.

É por isso que a película nos convida a estabelecer uma relação com a alteridade. Porque enquanto não respeitarmos o espaço do outro, com toda amplitude que esse respeito representa, não haverá democracia mais efetiva ou condizente com os direitos humanos. A visão do padre e do coronel sobre Monte Santo é jocosa, preconceituosa ao extremo e pragmaticamente antidemocrática, na medida em que não reconhece o outro como portador de direitos. A morte é ali negociada com a frieza de uma transação comum do dia a dia, a ponto de o próprio Antônio das Mortes, um assassino de cangaceiros, ser a única pessoa a questionar o feito, embora tenha aceitado.

Há o outro lado e dessa vez a ausência de dignidade é demonstrada diante do próprio povo em Monte Santo, quando o beato exige de Manuel o sacrifício de um bebê, a fim de purificá-lo. Até mesmo entre o povo suprimido, há supressão de direitos. Acentua-se, outrossim, a ideia de que a ausência do Estado permite tais situações. Nesse mesmo instante, Antônio das Mortes chega a Monte Santo e inicia sua carnificina. A tragédia se impõe: a criança é morta e Antônio consegue seu intento. O filme, então, adentra na terceira e última fase da formação de Manuel e Rosa, finalmente o cangaço. O cenário retoma a ruralidade do sertão, com os característicos cactos e terra seca.

Surge, após a primeira hora de filme, a figura do cangaceiro Corisco, interpretado por Othon Bastos:

Figura 14 – Frame Cangaceiro Corisco



Fonte: ROCHA, 1964.

A imagem guarda um simbolismo fiel à simbologia do cangaço. Compare-se a uma fotografia de Lampião:

Figura 15 - Fotografia Lampião

Fonte: Mello, 2019, p. 437.

O lenço que envolve o pescoço de ambos é o que no cangaço chamavam de “jabiraca” e geralmente era feito por tecido de seda ou, quando mais nobres, de tafetá francês (Mello, 2019, p. 445), o chapéu de aba dobrada, a cartucheira que atravessa o peito e a faixa de segurança do chapéu, chamada de “testeira” (Mello, 2019, p.235). Os bornais de cada lado, a fita cravejada com moedas e o punhal que atravessa a cintura em direção às pernas. A vestimenta é cuidadosamente idêntica à dos cangaceiros. Chama a atenção, entretanto, uma ausência deliberada: no chapéu de Corisco não há símbolos, como pode ser observar do chapéu de Lampião e era uma regra do cangaço. Geralmente ornamentados com símbolos que remetem a crenças místicas, como o signo de Salomão, a flor-de-lis, estrelas com número variado de pontas ou a cruz de malta, no cangaço essa simbologia trazia uma configuração própria e eles acreditavam que seriam elementos de proteção espiritual.

Frederico Pernambucano de Mello afirma que os adornos, que acabavam por cobrar um preço no dia a dia do cangaço, tornando os movimentos reduzidos e as roupas pesadas, acabaria por indenizar os usuários pela “satisfação dos anseios humaníssimos de

arte e de proteção mística” (Mello, 2019, p. 163). Essas artes, geralmente bordadas⁵¹ nos chapéus, faziam parte de todos os chapéus. A terrível fotografia com as cabeças de pessoas do bando de Lampião, trazidas do Angico e os objetos colhidos com eles, em uma arte feita por João Damasceno Lisboa, inspirada no estilo da estética do horror (Mello, 2019, p. 407), comprova a constatação. Não há um chapéu como o de Corisco:

Figura 16 – Exposição das cabeças



Fonte: El escaparate de cabezas. Porto da Folha, 1938. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Foto_das_cabe%C3%A7as_cortadas_do_bando_de_Lamp%C3%A3o#/media/Ficheiro:El_escaparate_de_cabezas_\(Porto_da_Folha,_1938\)_\(6447032087\).jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Foto_das_cabe%C3%A7as_cortadas_do_bando_de_Lamp%C3%A3o#/media/Ficheiro:El_escaparate_de_cabezas_(Porto_da_Folha,_1938)_(6447032087).jpg). Acesso em: 24/05/2022.

Ao que tudo indica, o diretor teve a intenção de imprimir um teor antirreligioso ao personagem, inserindo-o muito mais em um culto a Lampião do que propriamente pertencente a algum credo, o oposto de Manuel. Antirreligioso, mas não contra místico, pois Corisco acredita que Lampião teria morrido na carne, mas em espírito estaria vivo e, a partir de agora, com a morte do ídolo, passaria a habitar seu próprio corpo.

⁵¹ Trata-se de uma arte geralmente dominada por cangaceiros, sendo inclusive fator de distinção interna nos grupos. Pernambucano afirma que Lampião “dominava tão bem a arte de matar gente quanto a da costura, em pano e em couro, e a do bordado” (Mello, 2019, p. 147).

Corisco anuncia àquelas pessoas a morte de Lampião, que teria ocorrido três dias atrás. Anuncia sua fidelidade, que é a Lampião e anuncia vingança contra o Estado. O personagem trava um diálogo simulado com Lampião, conversando sozinho, mas articulando suas falas com as do cangaceiro morto. Nas conversas de Corisco, finalmente o Estado se faz presente, porém o Estado repressor, na figura dos “macacos”, que é a forma como o cangaço se refere aos policiais. Agora Manuel é batizado no cangaço e passa a se chamar pelo sugestivo nome de “satanás”, recebendo um chapéu simples de palha com a aba mal dobrada. Isso ocorre porque no cangaço, o uso dos adereços, como já dito, são sinais de distinção.

Mas há duas questões cuja abordagem agora se faz necessária: a primeira diz respeito ao caráter humanístico da arte entabulada pelos cangaceiros e a segunda a presença do Estado repressor. Frederico Pernambucano de Mello afirma o seguinte a esse respeito:

“Ninguém superava Lampião na máquina Singer de mesa. Um arcaísmo sertanejo, esse da costura em mãos de homem, antes que um traço de efeminação. Boa higiene mental, em todo caso. O dia inteiro a girar o veio da máquina de costura faz esquecer os problemas. As angústias de um cotidiano de violência indissociável da ideia de cangaço. De uma concepção de vida que precisou basear-se invariavelmente na dominação pelo terror, por não possuírem os bandos contingente humano numeroso a ponto de lhes permitir dominar por ocupação. Vem daí a impossibilidade conceitual da existência do cangaceiro bom, humanitário, caridoso, ausência que intriga a não poucos. É que o terror não abre mão do contrário: toda essa adjetivação devendo comparecer aqui precisamente por meio de seus termos opostos” (Mello, 2019, p. 162/163).

O homem bruto e criminoso do cangaço, que muitas vezes adentra ao cenário criminoso pelas condições políticas, sociais e geográficas, também é um homem que guarda sensibilidade para operar uma máquina de costura e exercer o bordado, ou seja, de criar uma arte e, no caso de Corisco, uma mística própria, afinal Lampião habitava seu corpo. Embora não seja um dado da realidade posta, a profusão mística do cangaço é uma característica muito clara.

A figura de cego Júlio no filme é uma abertura do cangaço ao mundo cultural. O personagem é quem faz o elo entre Manuel e Corisco. Chegando em Monte Santo após todo o ocorrido, se encontra com Antônio das Mortes, que lhe afirma que a própria Rosa havia matado o beato. Posteriormente, já distante do assassino, ele apresenta o casal ao cangaceiro. Ao mesmo tempo, Júlio é poeta popular e conduz a trama de maneira

polifônica, por meio de seus cordéis. O filme nos imerge em meio à cultura local. Aqueles homens, em tese brutos, são dados às sensibilidades artísticas locais.

Nessa sensibilidade, como diz Ismail Xavier, o “sertão se organiza como cosmos” (Xavier, 2007, p. 197), pois é a partir dele que as forças imaginam o futuro. É, agora, a rebeldia camponesa que fala. Os excluídos ameaçam o mundo e desejam impor sua própria cosmogonia. Os excluídos, em *Deus e o diabo na terra do sol*, têm ânsia por falar, por demonstrar sua existência.

Visível também a repressão policial, na latente preocupação de Corisco com os “macacos”. Há um cordel de Leandro Gomes de Barros, chamado *A canção de Antônio Silvino*, provavelmente escrito em 1901, que traduz a situação ao dizer “Era um tenente que vinha, trazendo ordem bastante, para fazer o trabalho, de delegado-volante, Entrando em quaisquer Estados, a perseguir os culpados, com ordem do comandante” (*Apud* Mello, 2011, p. 257). O convívio dos cangaceiros com tal violência era perene.

A perseguição do Estado ao cangaço foi levada a sério por Getúlio Vargas, a ponto de ter sido cogitada a possibilidade de se inserir o combate a Lampião na Constituição de 1934⁵². O que acabou por defenestrar Lampião e o próprio cangaço foi o Estado Novo, cujo discurso de modernização “brandida a dente de cachorro pelo positivismo castilhistas de Vargas” (Mello, 2019, p.464) alçou lampião à categoria de troféu, que representaria a eliminação de dois cânceres do Nordeste, segundo Frederico Pernambucano de Mello, o fanatismo religioso e o banditismo rural (Mello, 2019, p. 464).

O mote aqui não é, nem era a intenção do próprio Glauber, que o presente estudo sirva de salvo conduto para o cangaço, mas dar uma dimensão de suas práticas. O próprio diálogo fica prejudicado quando a única resposta que o Estado apresenta é a violência⁵³.

Finalizando o ponto, relevante tão somente abrir um parêntese para afirmar que a criminologia contemporânea estabelece respostas importantes que podem esclarecer sobremaneira o evento do cangaço e a própria abordagem realizada no filme. O jurista

⁵² Segundo reportagem de Ricardo Westin, da Agência Senado. “Documentos guardados nos Arquivos do Senado e da Câmara mostram que os parlamentares trataram do tema na tribuna em inúmeras ocasiões” (Westin, 2018)

⁵³ Vale pontuar que, em um estudo a respeito da violência urbana, aqui trata-se de violência rural, mas a premissa é aplicável, e sobre a herança da chaga social nas grandes cidades brasileiras hoje, Loïc Wacquant fala sobre o que denomina como “Violência vinda de cima” que, em sua análise, é causada por três vertentes, que são o desemprego em massa, o exílio em bairros decadentes e a estigmatização na vida cotidiana e no discurso público (Wacquant, 2001, p. 29), que só gera mais violência e respostas violentas.

argentino Eugênio Raul Zaffaroni criou a chamada teoria da coculpabilidade e, segundo ela

Todo sujeito age numa circunstância determinada e com um âmbito de autodeterminação também determinado. Todo sujeito age numa circunstância determinada e com um âmbito de autodeterminação também determinado. Em sua própria personalidade há uma contribuição para esse âmbito de determinação, posto que a sociedade –por melhor organizada que seja –nunca tem a possibilidade de brindar a todos os homens com as mesmas oportunidades. Em consequência, há sujeitos que têm um menor âmbito de autodeterminação, condicionado desta maneira por causas sociais. Não será possível atribuir estas causas sociais ao sujeito e sobrecarregá-lo com elas no momento da reprovação de culpabilidade. Costuma-se dizer que há, aqui, uma “co-culpabilidade”, com a qual a própria sociedade deve arcar. Tem-se afirmado que este conceito de co-culpabilidade é uma idéia introduzida pelo direito penal socialista. Cremos que a co-culpabilidade é herdeira do pensamento de Marat (ver n. 118) e, hoje, faz parte da ordem jurídica de todo Estado Social de Direito (...) (Zaffaroni, 2009, p.525)

Portanto, por sua teoria, o homem adentra à senda criminosa por questões pessoais, mas também mediante uma elevada energia social. Esse é também o eixo hermenêutico de Eric Hobsbawm, como já citado acima, que defende abertamente que “como fenômeno específico, o banditismo não pode existir fora de ordens socioeconômicas e políticas que possam ser assim desafiadas” (Hobsbawm, 2015, p. 18). Muito embora saiba que o cangaço não era homogêneo, mas tinha características heterogêneas, como lhe confere Luís Bernardo Pericás (Pericás, 2010, p. 22), nos parece inegável que as condições de surgimento são as que foram estabelecidas por Hobsbawm, com algumas variações. É impossível desvinculá-lo da cultura sertaneja, com tudo que ela representa. É esse também o cangaço glauberiano.

Tais condições também foram observadas por Darcy Ribeiro que atribui o surgimento do cangaço “no enquadramento social do sertão, fruto do próprio sistema senhorial do latifúndio pastoril, que incentivava o banditismo (...)” (Ribeiro, 1995, p. 356). Tais análises nos permitem chegar à conclusão de que não é possível afirmar o cangaço de modo homogêneo, sendo formado, entretanto, de uma série de concausas, dentre elas, o banditismo social.

Essas são as condições que permitem a Manuel seguir em sua obstinada luta por redenção. Em dado momento, Manuel se revolta com a violência que o bando de Corisco imprime àquela sociedade, inclusive diante do fato de que seu líder acabara de matar friamente outra pessoa, e afirmou a Rosa que iria resolver a situação, ao passo em que

sua mulher lhe empurra e passa a lhe agredir a golpes com sua própria cartucheira, quando chega

Figura 17 – Frame Manuel se torna Satanás



Fonte: Rocha, 1964.

Corisco e pergunta por que ele deixou sua terra e foi para Monte Santo, ao passo em que Manuel afirma que foi em busca de justiça e que ele questiona “só se pode fazer justiça no derrame de sangue” (Rocha, 1980, p. 277), ao que Corisco lhe diz que “Quando eu era menino fui chutado como um cachorro pelo pai desse cabra que taí” (...) “Virgulino morreu de uma vez e Corisco morreu com ele. Por isso mesmo precisava ficar de pé, lutando até o fim, desarrumando o arrumado até que o sertão vire mar e o mar vire sertão” (Rocha, 1980, p. 278). Ao que parece, Satanás foi convencido justamente pelo discurso de redenção:

Aqui há uma luta identitária, seja de Satanás ou de Corisco, pela própria sobrevivência de uma cultura, no caso do primeiro, pela melhoria das condições de vida de um povo. O sujeito é exposto, com todas as suas virtudes e contradições.

O agora cangaceiro Satanás tem sua persona formada e, o filme mostra claramente, persegue seu desejo por justiça. Como se percebe, o que a película nos propõe é a formação de um *ethos* rebelde que, como já colocado acima, é formado por diversos elementos e, sobretudo, pela estrutura pendular entre o humanismo cristão e o marxista. Abandonando os personagens e tentando captar um pouco da pretensão do diretor, o que há é a humanização do personagem, cuja história se encerra e “Manuel/Satanás corre até alcançar o mar” (Rocha, 1980, p. 284).

4. DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL: ÉTICA E ESTÉTICA.

É chegado o momento da *mimese III*. Neste capítulo, pretendo dedicar tempo maior a essa interação, no intuito de esclarecer as conexões que realizei entre as principais questões abordadas: o filme, o cangaço, o banditismo social, a religiosidade popular e o humanismo. Pensando na influência mútua entre ética e estética, busquei observar como esses conceitos interagem e se complementam na obra analisada.

Assim, o percurso que agora proponho visará não uma interpretação totalizante do filme, mas uma busca por sensibilidades que permitam uma compreensão ética posta na obra. Uma pesquisa histórica sobre a linguagem imposta no filme, lembrando Reinhart Koselleck, para quem a história e a linguagem têm modos distintos de ser, mas que “toda linguagem é historicamente condicionada e toda história é linguisticamente condicionada” (Koselleck, 2020, p. 41). É possível trabalhar com a relação entre ficção, imaginação e verossimilhança (Costa Lima) e buscar sensibilidades. Foi na busca da ética e estética, onde encontrei detalhes sobre o humanismo glauberiano, que remete a Álvaro Valls quando relembra o fato de os gregos não distinguirem entre o belo e o bom (Valls, 2002, p. 15), ou seja, ética e estética são parte de uma obra.

Partindo, pois, desse ponto, o de que a obra contém uma ética e estética que permitem buscar sensibilidades típicas de épocas, conceitos e ideias, a essa altura, algumas considerações são possíveis à luz do que foi até aqui abordado: os conceitos de humanismo e banditismo social são polissêmicos; a vida de Glauber e a obra pesquisada permitem captar a interação do artista com ambos os conceitos; o filme retrata justamente essa multiplicidade de sentidos, principalmente na identidade dos personagens de Manuel, Rosa, Antônio das Mortes e do beato Sebastião; o Estado aparentemente ausente, quando se faz presente é em forma de violência e, por fim, a ética imposta na obra é humanista, pois tende a uma abordagem sobre um grupo social específico, que habita o sertão nordestino, a partir dos sujeitos.

Para melhor esclarecer esse último ponto, há um texto muito analisado na seara jurídica, escrito pelo professor Hécio Maciel França Madeira, a respeito do humanismo de outro jurista, que é Lafayette Rodrigues Pereira. O artigo se pretende uma obra biográfica, onde o autor busca evidenciar como o jurista captava e aplicava a ideia de humanismo:

O humanismo de Lafayette, referido nestes quatro referenciais juízos, a exemplo de tantos outros, merece atenção de quem lê os seus biógrafos. Na polissemia própria do termo humanismo, há uma abrangente e necessária remissão ao reconhecimento da universalidade das experiências humanas, da

compreensão das limitações do conhecimento humano, da consciência aberta em todas as direções, do respeito à diversidade de tradições, da aproximação das letras clássicas como introdução às disciplinas que formam o homem, como a *humanitas* latina e sua correlativa *paideia* grega. Como no termo latino, há no termo humanista um apelo para o universal, para o respeito à diversidade cultural, para o esforço intelectual em busca de uma síntese de princípios que não ofenda o casuísmo de cada povo, de cada indivíduo. (Madeira, 2008, p. 52)

O filme e o próprio diretor, até mesmo em razão de sua formação marxista e cristã, buscam demonstrar o lado humano também de quem é errante. Situações como a falibilidade humana são apresentadas sem notas de maniqueísmo e têm todos os personagens como destinatários. Todos falham, todos acertam, todos são humanos. Há toda evidência de que há um papel de anti-herói declinado a Antônio das Mortes, sobre isso não há dúvidas. Mas existem momentos em que há, na sua abordagem, um comedimento do ponto de vista humanista, como em sua reunião com o coronel e o padre. Nessa ocasião, a voz eloquente contra a chacina é do próprio Antônio⁵⁴. A proposta do filme, desta forma, é múltipla, pretende abordar os direitos dos cidadãos, mas de todos os cidadãos, sobretudo os excluídos, inclusive Antônio das Mortes. Ele, por ser um assassino de aluguel, não é excluído da categoria de ser humano.

A hipótese de encontrar concepções ético humanistas na obra cinematográfica teve uma intenção: Glauber nos propôs um olhar para o sertão, mostrando o local e seus habitantes como uma espécie de não lugar em termos de direitos. Não há Estado; não há direito; não há cidadão. É nesse contexto que ele se propõe a abordar o banditismo social. Agora, percorreremos, no campo de sua ética e estética, como essa sua tese pode ser avaliada. A crítica do direito marxista, explicitada anteriormente, notadamente no primeiro capítulo, precisará agora encontrar teorias com as quais o filme dialoga, para chegarmos a uma ideia de banditismo social.

4.1 O banditismo social em Deus e o Diabo na Terra do Sol

Atualmente, pode-se chegar à conclusão de que o direito também é interpretação. No pós segunda guerra mundial, o direito vem tentando soluções ao positivismo jurídico que outros ramos do conhecimento conseguiram demarcar em momentos anteriores. A imagem positivista do direito incomodava Glauber Rocha. Essa ideia é tributária do “humanismo burguês” que ele criticou. É ela quem permite o questionamento de Manuel a seu patrão a respeito da lei que não lhe protege (Rocha, 1985, p. 265).

⁵⁴ “O povo é cristão e segue ele... Ver eu não vi, mas muita gente já me contou que aconteceu milagre no monte santo” (Rocha, 1985, p. 270).

A essa altura, a resposta aos problemas postos já se faz mais clara: o conceito de banditismo social em *Deus e o diabo na Terra do Sol* reclama uma análise que é transversal e que passa por definição histórica, sociológica e jurídica. Manuel guarda consigo o arquétipo do nordestino que se tornou cangaceiro, ou seja, bandido. Por outro lado, Antônio das Mortes também é uma espécie de bandido que atua para a milícia e também tem sua humanidade.

Toda minha abordagem proposta nos capítulos anteriores parte do sujeito. Há dois motivos para tal metodologia, o primeiro é o de que o próprio filme tende a tal perspectiva, na medida em que expõe personagens principais, Manuel e Rosa, que são os únicos a participarem do que podemos chamar de três atos do filme: Sertão, Monte Santo e o cangaço, propriamente. O segundo motivo é o de que essa análise do banditismo social clama agora pelo recurso da criminologia, que visa analisar os sujeitos criminosos ou as vítimas. Portanto, a transversalização que proponho entre história, sociologia e o direito tem lugar, quanto ao último, na criminologia. Afinal, se é dito que o cangaço é uma forma de banditismo social é preciso então pensá-lo também a partir dessa categoria jurídica.

E o recurso da criminologia, após o advento da criminologia crítica, é totalmente oposto ao positivismo em si. Se o código penal diz que matar alguém é crime e, portanto, quem comete tal ato é um criminoso, a criminologia vai nos dizer por que o crime foi praticado, na perspectiva do autor, do círculo social e da vítima.

A criminologia, neste caso, se associa aos direitos humanos. O modo como o cangaço foi enfrentado dialoga com esse ramo do conhecimento jurídico. Salo de Carvalho, citando Hélio Galhardo, afirma que, quando se aborda a metafísica dos direitos humanos, muitas argumentações penais de estilo lombrosiano limitam o conceito de humanidade “permitindo que se julgue e se condene quem não se harmoniza nessa representação/valor como não humano ou anti-humano” (Carvalho, 2022, p. 224). Como já dito, o tratamento anti-humano foi claramente conferido ao cangaço, que foi dizimado, física e metafisicamente, pelo Estado Novo.

Daí então, surge uma pergunta: por que a criminologia demandaria um foco no sujeito ou, mais propriamente, em Manuel? É que para a criminologia a análise não é voltada para o direito positivo, mas para a compreensão de um fato social (o crime) e de uma personalidade (a pessoa que o cometeu). Porém, o foco no crime e criminoso bastou à criminologia somente por um período de tempo. No final do século passado e início do presente surgiu a chamada *criminologia cultural*. Keith Hayward e Jeff Ferrel localizam seu surgimento no final do século XX e início do século XXI (Hayward; Ferrel, 2012, p.

208). Ambos afirmam que pesquisadores desse ramo entendem “cultura como aquilo que constitui a conexão do significado coletivo e da identidade coletiva; dentro e por meio dela, o governo afirma ter autoridade, o consumidor analisa marcas de pão – e ‘o criminoso’, como pessoa e como percepção, ganha vida” (Hayward; Ferrel, 2012, p. 208).

É nesse âmbito metodológico que se torna possível analisar a figura de Manuel como o arquétipo de um cangaceiro. Hayward e Ferrel também pontuam que não se pode mais cair nas garras da criminologia objetiva. Não se pode mais considerar o crime como um fato objetivo apenas. O sistema capitalista, a constante negação de direitos humanos a desiguais, além de outros fatores sociais, políticos e psíquicos contribuem para o fato social da criminalidade. É justamente por isso que a criminologia cultural visa buscar as conexões desses fatores com “crime, ativismo e resistência política e cultural nestas circunstâncias” (Hayward; Ferrel, 2012, p. 210). O que se pretende com essa categoria analítica, então, é afirmar que é impossível analisar o cangaço glauberiano, e o cangaço de modo geral, sem revirar suas condições geográficas, históricas, econômicas, sociais e jurídicas. Não é por outra razão que a película se inicia com o *travelling* na terra seca e com Manuel questionando a lei. Isso ocorreu pois, criminologicamente, afirmar que um evento é apenas criminoso, sem quaisquer ponderações, é reduzir o acontecimento às tralhas de um positivismo jurídico. Nenhum ser é apenas “criminoso” na vida.

Frederico Pernambucano de Mello trabalha com tipicidade e, nesse contexto, afirma a existência do cangaço em três formas: “cangaço-meio de vida, o cangaço-vingança e o cangaço refúgio” (Mello, 2011, p. 89). Pode-se dizer que Manuel estaria inserido nas três instâncias, a propósito aquela vida até então lhe pareceu por demais indigna, de outro lado buscou, de certo modo, a vingança do sangue de sua mãe, além da redenção e, a uma altura da vida em que ele e Rosa tinham apenas seus corpos, entraram para o bando de Corisco como refúgio⁵⁵. Porém, nenhum desses três tipos fogem às considerações da *criminologia cultural*. Isto é, sendo caso de cangaço-meio de vida, vingança ou refúgio, existem elementos culturais, sociais e políticos que determinam a entrada desse cidadão no movimento.

É preciso definir, desta forma, mais do que a consequência do cangaço (o crime), as possibilidades de resistência dos indivíduos que entraram no movimento. Para Álvaro Felipe Oxley da Rocha “esta é a principal linha divisória entre a criminologia cultural e

⁵⁵ É comum o indivíduo se enquadrar em mais de um tipo. A esse evento Frederico Pernambucano de Mello chama de transtipicidade (Mello, 2011, p. 133).

aquelas criminologias que levam a cultura a sério, mas não representam o desvio como desafio e resistência” (Rocha, 2012, p. 185), de tal modo que “a ideia segundo a qual subculturas desviantes desafiam a cultura dominante não implica que elas o façam de maneira consciente ou direta”. Quais foram as consequências que a aparente ausência do Estado trouxeram para o local? Analisando o caso de Manuel, caso o Estado estivesse presente, não na forma de repressão, mas de um ente que proporciona dignidade, teria ele matado seu patrão? Sua mãe teria morrido? Teria se embrenhado mundo afora? As pressões sociais promovidas nos sujeitos são inúmeras e não estão ausentes das hipóteses que Frederico Pernambucano de Mello atribui à entrada no mundo cangaceiro.

Na obra *Guerreiros do Sol*, Pernambucano entrevistou um ex-cangaceiro, a fim de saber as razões pelas quais entrou no movimento, ao que respondeu “eu me vendo desapracatado, sem sussego, sem famia, percurei Lampião, Virgulino Ferreira da Silva, in 1928. Pru bem, sempre foi faci si achá u capitão” (Mello, 2011, p. 135). Não é difícil tarefa comparar o personagem real ao ficcional Manuel. As razões pelas quais alguém adentra para a criminalidade nem sempre nos são alcançáveis objetivamente e nem sempre estão ligadas a apenas um fator, mas detém um inegável conteúdo endógeno aos próprios crimes. Se ver “desapracatado” (sem proteção) e sem sossego, diz também com a ausência aparente do Estado.

Voltando ao tema da inserção no delito, é impossível afirmar que alguém entra para o cangaço, isto é, para o cenário do crime, apenas por um motivo. Para que Manuel adentrasse nesse espectro, algumas conclusões parecem-me claras (mas não únicas): Manuel vivia em condições sociais muito precárias. A película é pródiga nessa constatação: a aridez do solo, o animal morto, a precariedade visível da casa e a farinha como único produto que o personagem levou para efetuar a venda na cidade; A religiosidade e, sobretudo, a ideia de redenção foram fundamentais para uma virada de mentalidade que, após se encontrar com o beato e seus fiéis, passou a tomar outras atitudes; o ato de questionar a “lei” que o patrão se escuda é um ato de resistência; a violência subsequente faz parte da estética que o diretor pretendeu apresentar; o enterro de sua mãe é a culminância, o que também lhe confere energia para partir em busca da redenção e o Estado é completa ausência.

Antes de partir Manuel era vaqueiro. Esse dado também é relevante para exame cultural do espaço em que viva. O personagem é sucessão do homem do ciclo de gado. Há fortes diferenciadores entre o sujeito do ciclo do gado e da cana de açúcar, pois esses foram dois grandes mundos que coexistiram na realidade do nordeste (Mello, 2011, p.

41). No final do século XVII e ao longo de todo XVIII a cultura nômade que caracteriza a criação de gado tomou lugar na caatinga, surgindo daí uma cultura individualista (fazendas de cana de açúcar demandavam grande número de trabalhadores, ao contrário da pecuária), livre arbítrio, improvisação, em um cenário muito agressivo e vasto que é o sertão (Mello, 2011, p. 42).

Além disso, a economia do local, tirante os coronéis, era expressivamente pobre e dependente, como levantado por Raymundo Faoro (Faoro, 2001, p. 260). Darcy Ribeiro também afirma o surgimento, nesse momento da história (séculos XVII e XVIII), da cultura sertaneja, que seria marcada pela especialização no pastoreio, dispersão espacial (o que gera o isolamento) e traços muito característicos do modo de vida, organização da família, estruturação do poder e religiosidade “propensa ao messianismo” (Ribeiro, 1988, p. 340). Ainda traz questões importantes para análise dessa cultura:

O criador e seus vaqueiros se relacionavam como um amo e seus servidores. Enquanto dono e senhor, o proprietário tinha autoridade indiscutida sobre seus bens e, às vezes, pretendia tê-la também sobre as vias e, frequentemente, sobre as mulheres que lhe apeteassem. (...) prevalecendo um distanciamento hierárquico e permitindo arbitrariedades. (Ribeiro, 1988, p. 340)

Todas essas circunstâncias, possíveis graças ao Estado aparentemente ausente, foram fios de condução do homem o sertanejo a um *ethos* peculiar, proveniente de uma cultura muito própria. Essa relação moral vertical entre patrão e empregado era a relação empregatícia estabelecida entre o coronel e Manuel. Exatamente por essa compreensão é que Glauber invocou a necessidade da estética da violência. Manuel na verdade rompe com um jugo rumo à redenção. Nas circunstâncias aferidas acima, não há outra forma de se libertar.

Segundo Álvaro Oxley da Rocha “uma das mais importantes preocupações da Criminologia Cultural é estabelecer em que medida o comportamento desviante ou criminoso desafia, subverte ou resiste aos valores, símbolos e códigos da cultura dominante” (Rocha, 2012, p. 185). Portanto, é clara a premissa do filme, cristalizada na *Estética da fome*, de que a manifestação cultural da fome é a violência. Em um cenário de completa arbitrariedade, as perspectivas culturais se constroem nessa base. Tal possibilidade evidentemente é acompanhada de qualidades morais como “honra pessoal, o brio e a fidelidade a suas chefaturas”, o que virá a desaguar na revolta sertaneja contra as injustiças do mundo, muito caracterizada pelo cangaço (Ribeiro, 1988, p. 355).

Tudo isso é parte do *ethos* de Manuel que, então, vai em busca de redenção a Monte Santo, pois a esperança presente na metáfora de que o sertão vai virar mar lhe

move. Aqui, como já dito, é acionada outra formação cultural característica do homem do sertão e do próprio cangaço, que é a tendência à religiosidade popular e a busca de redenção, que é a proposta de boa parte das religiões de um modo geral. É por isso que o filme se dedica, por um bom tempo, a demonstrar a vida em Monte Santo.

O dúbio cenário religioso em que os personagens se inserem é, a um só tempo, sagrado e profano. Tem elementos intensos de uma cultura cristã, o que acaba descambando para uma ideia de redenção muito próxima e particularmente criada pelo beato, mas existe opressão. A religiosidade proposta é profundamente opressora e paradoxalmente clama por libertação completa. Trata-se do messianismo sertanejo com a presença marcante de características do lugar.

É como se os personagens Manuel e Rosa constituíssem um centro de condensação para mais um elemento cultural: a vivência da religiosidade popular. A vida não pode ser analisada com uma forjada linearidade. Ao optar pela redenção proposta pelo beato, Manuel não tinha em mente entrar para o cangaço. Sob o prisma da criminologia, não existe a chamada mentalidade criminoso. Ali não temos um homem cangaceiro, mas uma situação incipiente que tem potencialidade para chegar até o cangaço.

No que diz respeito ao filme, então, o que move Manuel é o desejo de melhoria de vida. Essa redenção foi buscada por ele no enfrentamento ao patrão e na religiosidade popular e, por fim, o casal foi buscá-la no cangaço, adentrando para o bando de Corisco. É nesse momento que o filme nos permite ter acesso a alguns detalhes do modo de vida naquele local. Obviamente claro é que Corisco, que se entende encarnação de Lampião, busca vingança, sua persona já está impregnada pelo ódio aos “macacos” e pelo desejo de redimir Lampião. Já Manuel procura a redenção nunca encontrada.

O modo como os sujeitos são abordados nos convida a ponderar os personagens como pluralidade. Há uma proposta na estética da fome: a fome é a “carga destrutiva máxima” do ser humano. É preciso chamar atenção para a fome, para obter êxito nesse intento (convocar tal atenção), seria preciso se valer da estética da violência. Seria, para ele, uma forma de compreender mas não glamourizar a fome. E tal situação só foi possível com a incorporação humanista que o autor aplicou na obra. Afinal, compreender a fome com o recurso da violência demanda uma condição do espectador: é preciso ser seduzido pelos personagens.

A estética da violência não funciona se o receptor perceber a violência estética do cangaço como fim, sem lhe atribuir algum sentido de cunho humanista. É por isso que é

necessário buscar o recurso da criminologia, afinal a violência nunca é uma boa solução fora do mundo estético, porém não há como compreendê-la se partir de um preconceito contra os sujeitos envolvidos. Portanto, entender o homem do sertão, dentro da multiplicidade humana que compõe o Brasil, é uma tarefa que *Deus e o diabo na terra do sol* propõe. Compreender não quer dizer concordar, defender, militar ou mesmo cooptar a ideia de cangaço. Pelo contrário, entender é buscar soluções para situações humanas a que o país está submetido. Se o homem do sudeste vivia sob a égide da constituição de 1946, o homem do sertão não era cidadão.

Com essa ideia, é relevante pontuar que o filme nos convida para uma noção de alteridade, cujo conteúdo filosófico e religioso já foi vislumbrado nos capítulos anteriores na visão do artista e na própria obra. Jürgen Habermas dedicou uma obra para discutir a inclusão do outro na sociedade⁵⁶, o que, em minha análise, passa pela inclusão jurídica. Inicialmente, o autor define seu problema ao afirmar que as sociedades atuais vivem verdadeira crise da inclusão do outro (Habermas, 2018, p. 12), uma vez que muitos conteúdos emancipatórios ainda hoje não viraram realidade e a hipótese resolutiva dessa situação é a alteridade. Mas, como positivar a alteridade? Existe essa possibilidade?

Veja-se que a situação se liga diretamente à proposta do filme. O que ele propõe é que se veja o ser do sertão nordestino com alteridade. E aqui o filósofo alemão trabalha em um conselho muito semelhante ao de Levinás. O outro deve ser considerado para além de meras atitudes de respeito igual a cada qual, mas em uma atitude de profundo respeito com a forma de ser do outro, ainda que totalmente diferente ou porventura incômoda a nós, isto é, “o respeito recíproco e igual a cada um” deve ser “sensível à diferença” (Habermas, 2015, p. 17). Ele ainda diz que, para aplicar o princípio a alteridade, deve-se pensar em atitudes “artificiais”, inclusive à disposição da justiça (Habermas, 2015, p.51). Atitude artificial é o fato de alguém não concordar com determinado modo de vida, no entanto reconhecê-lo como digno. Ou seja: não penso naturalmente dessa forma, mas reconheço que o outro também tem dignidade em seu modo de ser.

Desse modo, pensar o cangaceiro como alguém que tem a mentalidade voltada para o crime por si e em si, em nada contribui para vislumbrar esse sujeito em sua completude. Há que se colocar nessa visão um mínimo de alteridade. Aqui vale dizer que alteridade não significa perdão por crimes cometidos, nem mesmo uma atitude leniente

⁵⁶ *A inclusão do outro* (2018).

com a criminalidade, mas compreender o todo com um mínimo de alteridade, analisando circunstâncias geográficas, sociais e culturais que o levaram ao cangaço.

4.2 Por um conceito abrangente de banditismo social

Dando prosseguimento à *mimese III*, que concerne na definição do conceito de *banditismo social*, este por demais debatido na historiografia. Aqui, passo a propor que esse conceito não pode apenas ser analisado sob o prisma da história e da sociologia. O direito deve fazer parte de tais estruturas de análise, sob pena de se perder uma importante metodologia interpretativa, a fim de complementar os estudos históricos e sociológicos existentes sobre o tema e, por óbvio, por demais relevantes.

Norberto O. Ferreras realizou, em 2003, um verdadeiro levantamento a respeito da historiografia do banditismo social. Àquela época, Pericás ainda não havia desenvolvido sua obra *Os cangaceiros: ensaio de interpretação histórica* (2010). Porém, fez um relevante mapeamento do que havia sido discutido desde que Braudel e, mais efetivamente, Eric HOBSEBAWM, propuseram o estudo crítico dos bandidos sociais (Ferrera, 2003, p. 215).

Algumas características a respeito da definição de Hobsbawm precisam ficar mais claras. Em sua abordagem, o banditismo social seria um fenômeno universal e, por essa razão, não estaria sujeito a um recorte temporal, de modo que não apresenta uma definição certa a respeito de quando o evento começou a surgir. Afirma também, e esse ponto é deveras relevante, que esse movimento não poderia existir fora de ordens socioeconômicas e políticas que possam ser desafiadas. Diz ainda que, em sociedades sem Estado, muitas vezes os que matam não são proscritos, de modo que só são considerados proscritos aqueles que julgados por uma moral que não a sua (Hobsbawm, 2015, p. 18).

Muito provavelmente, aqui o historiador se refere ao fato de que, sem contraposição, não haveria banditismo social. Deste modo, o banditismo vive, então, da polarização que provoca entre o direito posto e as autoridades e seu modo de vida. No filme, essa perseguição e acusações mútuas estão presentes na figura de Corisco e seu bando, que a todo momento questionam os aparatos do Estado, sobretudo os policiais e a contratação de Antônio das Mortes pela milícia. De fato, sem essa relação ambivalente, não haveria banditismo.

O cangaço brasileiro chegou a tal ponto de beligerância, sobretudo com o governo Getúlio Vargas, que já foi mote de seus discursos. Em 4 de outubro de 1930, o então

presidente discursou no dia seguinte à chamada revolução de 30, em Porto Alegre. Na ocasião, ele afirma ter havido fraude nas eleições que aconteceram em 1º de maio e afirma a necessidade de se adentrar para o campo revolucionário. O que ele chamou de “rebelião do cangaço” foi alvo de seu pronunciamento, ocasião em que afirmou, ainda, que ele seria não apenas amparado, mas criminosamente “estimulado pelos poderes públicos” (Vargas, 2011, p. 306).

Essa relação polarizada acaba servindo como forma de criminalizar o cangaço. Daí, pode-se surgir um questionamento, muito próprio de quem critica o conceito de banditismo social, que poderia ser resumido na seguinte pergunta: criminalizar o que já configurava crime? Porém, o ideal do historiador inglês - e isso está claro no próprio livro - nunca foi o de colocar uma aura de positividade sobre esses acontecimentos sociais, mas sim o de construir um espaço epistemológico para melhor investigá-los. A propósito, sem uma dimensão correta do que acontece, nunca seria possível compreender o fato.

Voltemos à categorização do crime em perspectiva cultural e social. Há muito tempo, diz o teórico argentino Alessandro Baratta, a criminologia tem se afastado da ideia de estudar a criminalidade como um dado ontológico pré-constituído. Ou seja, o criminoso seria assim não por características pessoais, mas como uma realidade social, inclusive construída pelo próprio sistema de justiça criminal, por meio dos tipos penais, daí então o sujeito que comete delito não seria um indivíduo “ontologicamente diferente, mas um status social atribuído a certos sujeitos selecionados pelo sistema penal e pela sociedade que classifica a conduta de tal indivíduo como se devesse ser assistida por esse sistema”. (Baratta, 2002, p. 11).

A essa teoria deu-se o nome de *Labeling Approach* que, livremente traduzido, pode significar rotulagem ou, mais literalmente, abordagem de rótulos. No Brasil, deu-se como tradução comum de *teoria do etiquetamento*. Enfim, sendo o tipo penal uma atribuição legal, o indivíduo não nasce com características de criminoso, mas é a própria sociedade quem lhe atribui uma conduta praticada como desviante. Ou seja, o crime é uma forma de estigmatizar o indivíduo que não se enquadra na sociedade. O grande problema é que, quanto mais estigmatizado, mais o cidadão adentra para a seara da ilegalidade. A quem vive em condições de perseguido, agir sempre dentro dos ditames legais é sempre mais difícil.

Manuel, na película, pode ser visto como esse sujeito que, ao fim e ao cabo, se vê diante de praticar ilegalidades ou de adentrar em situações que poderiam ser caracterizadas como desviantes. Não seria correto, e o ímpeto do receptor vai por esse

caminho, taxá-lo tão somente de criminoso. O mesmo se diga com relação a Corisco. É um criminoso sanguinário, porém guarda consigo características de um bandido também. Sua luta contra o sistema, sem qualquer ideologia, mas na prática, se revela muito clara pela análise do roteiro. O ódio aos “macacos”, a perseguição implacável que sofre de Antônio das Mortes. Em dado momento Manuel afirma que os macacos iriam “levar sua cabeça para mostrar ao Presidente” (Rocha, 1985, p. 282).

O historiador inglês divide o banditismo em três fases e, nessa definição, a terceira fase se diferenciaria das demais pelo elemento fome. No ponto, chama a atenção para o cangaço brasileiro que “começa com a mortífera seca de 1877-1878 e alcança seu apogeu quantitativo com a de 1919” (Hobsbawm, 2015, p. 20). De fato, o cangaço passou de endêmico a epidêmico devido à seca ocorrida no período declinado, como também constatou Frederico Pernambucano de Mello, o que, em suas palavras, teria sido talvez a maior seca existente no país e acelerou o ingresso no cangaço pelo motivo de coexistência (Mello, 2011, p. 99). A mesma situação foi pontuada no início do filme, com a situação social e familiar do personagem principal.

Relevante frisar que Hobsbawm também admite tratar-se o bandido bom de um mito. É com esse adjetivo que ele atribui a quem tem a pretensão de analisá-los como fenômeno semelhante àquele relacionado à figura de “Hobin Hood”. Aliás, no ponto, é importante afirmar que, em sua análise, passou longe de fazer uma abordagem desconexa de Lampião, pois além de destacar sua atuação social, apontou os atos criminosos, dentre eles um possível momento em que matou um inimigo obrigando-o a comer um saco de sal, além de ter torturado pessoas (Hobsbawm, 2015, p. 67).

Outra relação trabalhada pelo historiador inglês é sua proposta de analisar o banditismo dentro das relações de poder. Essa proposta é muito interessante, pois essa relação é extrínseca. Isto é, a relação entre banditismo e poder sempre foi muito intrincada. Ele entende o poder como a “capacidade de controlar pessoas e recursos por meio da coerção” (Hobsbawm, 2015, p. 21). Na medida em que bandidos sempre tendem a se opor à lógica de poder, ou seja, buscam se colocar fora de seu alcance, o inverso também é verdade: eles criam suas próprias estruturas de poder e conseguem se impor onde não há Estado (Hobsbawm, 2015, p. 21).

Essa relação é demonstrada de modo muito concreto no filme. O que aqui chamei de reunião da milícia (Antônio das Mortes, o padre e um coronel) foi uma forma de exercício de poder e, além disso, o próprio Corisco impõe suas regras, seu modo de vida e visões de mundo. Ele anuncia que sua luta é contra o dragão da riqueza e que quando

morresse outro entraria em seu lugar para exercer esse mister (Rocha, 1985, p. 280). Portanto, sua luta era pública, era por redenção.

A toda evidência que são poderes separados. O cangaço não pode ser analisado como um parceiro do poder. Na verdade, o contrário (Hobsbawm, 2015, p. 22). É o sistema de poder quem os define como bandidos, voltando aqui à *teoria do etiquetamento*, acima abordada. Porém, o que eles exerciam no sertão era uma espécie de poder próprio ou, posso aqui chamá-lo de poder paralelo, admitindo um certo anacronismo. Portanto, uma das medidas viabilizadoras do banditismo é a debilidade do poder (Hobsbawm, 2015, p. 24) que, no caso do cangaço e do filme, podemos entender como ausência do Estado.

Ao tempo em que foi escrito e publicado o livro *Bandidos*, a teoria do etiquetamento não existia. Porém, parece muito claro que a intenção do historiador foi a de demonstrar que a figura do bandido não existe isolada. Bandido não é uma categoria da natureza, mas uma criação social. Hobsbawm não diz isso, mas é possível ter essa leitura a partir de suas observações. A chamada com que ele inicia o capítulo “Bandidos Sociais” do livro (Hobsbawm, 2015, p. 28) evidencia essa intenção ao dizer que, diante da lei, qualquer que pertença a um grupo que ataca e rouba com violência é bandido. A definição é muito vaga. Talvez para o direito penal, graças à necessidade de positivação, essa definição seja necessária, mas ela é insuficiente para entender o banditismo.

O centro de nossa divergência a Hobsbawm é que, para ele, o banditismo em si não constituía um movimento social⁵⁷, no sentido tradicional do termo (Hobsbawm, 2015, p. 35). Sua preocupação era a de analisar o banditismo como movimento revolucionário, ou seja, com capacidade para ser símbolo social e, ao mesmo tempo, partilhar as energias da sociedade em busca de um mundo melhor.

Há uma reflexão do historiador que calha à pesquisa: afirma ele, em dado momento, que os bandidos “são inconformistas, ou, antes, anticonformistas, por prática e por ideologia; tomam o lado do diabo, e não o de Deus”, porque “se são religiosos, favorecem a heresia, em oposição à ortodoxia” (Hobsbawm, 2015, p. 46). De fato, é o que o filme também nos revela. Os bandidos não eram aceitos diretamente pelo clero,

⁵⁷ Citando diretamente para melhor esclarecer, Hobsbawm afirma o seguinte: “No entanto, seja ele reformista ou revolucionário, o banditismo em si não constitui um movimento social. Pode ser uma alternativa disso, como ocorre quando camponeses admiram Robin Hoods como seus defensores, por falta de uma atividade mais positiva por parte deles próprios. Pode até ser um sucedâneo dele, como ocorre quando o banditismo se institucionaliza numa parte ousada e combativa do campesinato e passa a inibir o desenvolvimento de outras formas de luta” (Hobsbawm, 2015, p. 35).

apesar de cristãos; o que aqui denominei milícia, era composto por um membro da igreja em detrimento do heterodoxo beato Sebastião.

E na verdade, os bandidos se equilibram na heterodoxia durante todo o tempo e sobre diversos assuntos. Há uma afinidade eletiva da cultura cangaceira muito bem delineada já exposta no segundo capítulo. Portanto, a criminologia cultural é um espaço que pode servir de atualização para o conceito de banditismo social e demonstra também a atualidade da obra de arte. Se para Ítalo Calvino, os clássicos são obras literárias que mimetizam o inconsciente coletivo e individual, recebendo o título de inesquecíveis (Calvino, 1993, p.10/11), o filme analisado, como um clássico, se revela atual e pode ser visto pela óptica do banditismo social, aliado à criminologia crítica ou cultural.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer da pesquisa, foi tomada a decisão de modificar o termo direitos humanos para humanismo. Tal foi necessário porque, para compreender o pensamento glauberiano, as fontes demandaram fosse sua ideia de humanismo bifurcada entre dois humanismos. Pois, o que pode ser constatado na pesquisa é que podemos observar no pensamento do diretor baiano um hibridismo conceitual, pois o que se percebe é um diálogo entre o humanismo marxista e o humanismo cristão. Para tanto, compreender a construção desse pensamento, fosse através dos seus círculos sociais/intelectuais na Bahia, fosse através da sociabilidade familiar, nos ajudaram a melhor vislumbrar o que Glauber entendia por humanismo. Pois, a forma como ele compreendeu e assimilou este conceito está presente em sua obra.

Por meio do uso da metodologia weberiana em torno do conceito de afinidade eletiva, foi verificado que, a ideia de humanismo impressa na obra de em Glauber Rocha não se coaduna com o antropocentrismo. Pelo contrário, chega-se à conclusão de que Glauber Rocha, em sua abordagem humanística, acaba por difundir fragmentos de um humanismo ético, pois em sua obra, tem-se de uma maneira muito explícita a noção de que aquele conceito se relaciona de uma maneira direta com uma espécie de solidariedade e fraternidade humanas. Percebe-se, ainda, que ética e estética sempre atravessadas, e que há, portanto, em *Deus e o diabo na terra do sol*, uma relação muito íntima entre humanismo, ética, felicidade e filosofia.

A análise do filme em particular reforça a busca pela construção de uma identidade brasileira, valendo destacar que, essa era uma perspectiva que esteve sempre presente no filme, no pensamento glauberiano, muito também como um reflexo da própria época em que o diretor iniciou sua vida artística e intelectual.

Neste olhar sob uma perspectiva humanista sobre o filme *Deus e o diabo na terra do sol*, alguns pontos se fizeram de fundamental importância, como a noção de redenção. A ideia de redenção aqui trabalhada guarda, em Glauber e no próprio cristianismo, uma esperança no mundo. Como proposto no primeiro capítulo, o cineasta tinha um norte, que era a revolução, ou seja, a redenção do mundo, dos mais pobres. Ele parecia agradecer, nesta medida, que sua filmografia contribuiria para a redenção.

Ernst Bloch, com seu princípio esperança, visou um verdadeiro resgate da utopia, com detalhes que aqui não nos cabem. Mas ao que interessa, a esperança, que habita o

cunho eminentemente subjetivo do homem é relevante para história, afinal é por meio dela que o homem habita esse espaço chamado terra e constitui o mundo. Ou seja, a história é vivida por meio de esperanças. Nas palavras de Antônio Rufino Vieira, o convite blochiano consiste em “saber da possibilidade de compreender a importância do aspecto subjetivo, no movimento objetivo da história”. E se essa constituição subjetiva contribui para a construção do futuro, ela não é somente abstrata (Rufino, 2007, p. 5). À história cabe também, dentre tantas tarefas complexas, captar a esperança.

Segundo o próprio Bloch, é momento das expectativas de vida melhor desejada e antecipada, tornarem-se compreensíveis e é justamente aí que reside a função subjetiva e objetiva da esperança (Bloch, 2006, p. 22). Para ele é pela utopia que o sujeito sobrepuja a realidade. A esperança concreta é a força maior que irrompe o medo, levando à invasão causal, “juntamente com a insatisfação manifesta que faz parte da esperança, porque ambas brotam do não à carência” (Bloch, 2006, p. 15/16). Não é possível apreender a matéria mediante dados objetivos, a todo momento, pois os seus dias, que são os nossos também, não têm o mesmo número e a mesma medida (Bloch, 2006, p. 161). Os movimentos não são apenas os aparentes, mas também aqueles que antecipam sonhos. A esperança é o sonhar acordado do homem, que nunca desiste de um mundo melhor, de uma vida melhor.

A ideia de humanismo alcança o banditismo social, um conceito agora transversal, e seus sujeitos. O cangaceiro não só um criminoso, uma etiqueta, é um humano, que guarda consigo sonhos e energias para um mundo melhor. Diga-se que cangaceiros, ou que os personagens Corisco e Manuel, são meros criminosos, que outrora teorias positivistas justificariam tal qualificação, mas não se diga que agiram na vida sem esperança. E aqui cabe falar sobre esperanças internas, de vida melhor, de redenção, justiça. Manuel e Rosa foram também grandes sonhadores. Os motivos pelos quais aderiram ao cangaço, aderindo à tipologia de Frederico Pernambucano de Mello, podem ser totalmente diferentes, mas um bandido é, como todos nós, humano.

Glauber nos propôs um olhar para o sertão, mostrando o local e seus habitantes como um tipo de lugar marcado pela ausência de direitos. No sertão retratado, não há Estado e não há cidadão. Justifica-se portanto, naquele tipo de ambiente, a abordagem do banditismo social. O filme nos convida a estabelecer uma relação com a alteridade. E é dessa forma que precisa ser analisado, como ser humano que, tirando o fato de ter sido qualificado como bandido, é, como qualquer outro, em tudo semelhante. De acordo com

a Declaração dos Direitos do Homem e Cidadão, igual em direitos e deveres. Hoje, é difícil analisar esse sujeito sem se utilizar os métodos históricos, sociológicos e da criminologia. Esses sujeitos, assim como Manuel e Rosa, produziram vida e, via de consequência, culturas, saberes, dentre outros fatos. Concluiu-se que os conceitos de humanismo e banditismo social são polissêmicos; e que a vida de Glauber e a obra pesquisada permitiram captar a interação do artista com estes dois conceitos.

O cineasta baiano trabalhou todos esses temas no filme pesquisado. Como explicitado acima, Manuel e Rosa foram arquétipos desse sujeito criminoso que, antes de mais nada, não se pode esquecer que é sujeito de direitos. Ao trabalhar essa vertente, há toda evidência que Glauber não pretendeu laborar com teses jurídicas, relacionadas à dignidade das pessoas que cometeram crimes. É em outro âmbito que sua defesa do humanismo se situa, pois sua busca sempre foi por emancipação humana. Nessa perspectiva, a criminologia cultural foi um caminho importante que perseguimos nesta pesquisa, pois, ela pôde servir de atualização para o conceito de banditismo social, assim como o filme em destaque.

Desta forma, o que pretendi foi demonstrar foi, tendo sempre como método a análise fílmica, como o método para análise do cangaço nunca pode ser estanque, necessitando sempre dessa análise transversal, sob pena de esgotá-lo em um conceito que não abrange todo o seu significado.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. 5.ed. São Paulo: Martins fontes, 2007.

AGOSTINHO, Santo (Bispo de Hipona). **Confissões**. 1.ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das letras, 2017.

AGRIPINO, Valdezia Izidorio. **Humanismo como ética: um estudo sobre a alteridade em Emmanuel Lévinas**. 2014. 104 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2014.

ALEXY, Robert. **Teoria da argumentação jurídica**. Tradução: Zilda H. S. Silva. São Paulo: Landy editora, 2001.

ARENDT, Hannah. **Origens do totalitarismo: antissemitismo, imperialismo, totalitarismo**. Tradução: Roberto Raposo. São Paulo: companhia das letras, 2012.

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. 4.ed. São Paulo: Editora nova cultural, 1991.

AGUIAR, José Geraldo. **Lampião, o Invencível. Duas Vidas, Duas Mortes. O Outro Lado da Moeda**. 3.ed. São Paulo: trampoline, 2017.

BARATTA, Alessandro. **Criminologia crítica e crítica do direito penal: introdução à sociologia do direito penal**. 3. ed. Rio de Janeiro: Revan, 2002.

BARROS, Marcelo. **Teologias da libertação para os nossos dias**. Petropolis: vozes, 2019.

BARDI, Lina Bo. Nordeste. Catálogo da exposição inaugural do Museu de Arte Popular do Unhão, Bahia, 1963.

BENJAMIN, Walter. **Magia é técnica, arte e política**. 5.ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1993.

BENTES, Ivana. **Apocalipse estético: Ameryka da fome, do sonho e do transe**. Revista Cult, Editora 17, São Paulo, Ano VI, número 67.

BERNARDET, Jean-Claude. Cinema brasileiro: propostas para uma história. 2.ed. São Paulo: cia das letras, 2009.

_____. **Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966**. São Paulo: cia das letras, 2007.

BETTO, Frei. **Parábolas de Jesus: ética e valores universais**. Petrópolis: vozes, 2017.

BÍBLIA. Português. PENTATEUCO. São Paulo: paulinas, 2021.

_____. Bíblia de Jerusalém: nova edição revista e ampliada. 14.ed. São Paulo: paulus, 2020.

BOBBIO, Norberto. **A era dos direitos**. tradução Carlos Nelson Coutinho. 7.ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

BOFF, Leonardo. **A trindade e a sociedade**. 6.ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

CALVINO, Ítalo. **Por quer ler os clássicos**. Tradução: Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

CANAL BRASIL. **Glauber Rocha e a importância da cinema brasileiro - Retratos Brasileiros**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BJpQpUD62ug&t=549s>>. Acesso em 14 de novembro de 2020.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade**. 2.ed. São Paulo: EDUSP, 2003.

CARNEIRO, José Vanderlei. **Por uma redenção da narrativa à luz da narratologia contemporânea**. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Federal do Ceará, 2009.

CARVALHO, Salo de. Criminologia Cultural, complexidade e fronteiras de pesquisa nas ciências criminais. **Revista Brasileira de Ciências Criminais**, ano 17, n. 81, nov-dez, 2009.

_____. **Antimanual de Criminologia**. 7.ed. São Paulo: Saraivajur, 2022.

CESAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. 1.ed. Lisboa: livraria sá costa editora, 1978.

CHAUÍ, Marilena de S.. **As humanidades contra o humanismo**. In: Universidade, formação, cidadania. São Paulo: Cortez; 2001.

COMISSÃO TEOLÓGICA INTERNACIONAL. Algumas questões sobre a teologia da redenção. Disponível em: <https://www.vatican.va/roman_curia/congregations/cfaith/cti_documents/rc_cti_1995_tologia-redenzione_po.html#Parte_III_Perspectivas_hist%C3%B3ricas_>. Acesso em 13 de agosto de 2022.

COMPARATO, Fábio Konder. **Ética: direito, moral e religião no mundo moderno**. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

CUNHA, Euclides. **Os sertões**. Ed. especial. Rio de Janeiro: nova fronteira, 2016.

DAHL, Robert A. **Sobre a democracia**. Tradução: Beatriz Sidou. Brasília: editora UNB, 2001.

DANTAS, Cíntia Christiele Braga. O **cinema místico-revolucionário de Glauber Rocha**. 2016. 364 f. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2016.

D'AMARAL, Márcio Tavares.. **Ética e contemporaneidade – para onde vão os humanismos?** Canal do Instituto de Psicologia – UERJ. Youtube, 24 de fevereiro de 2021.

Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=93Vg_ZBNR7k>. Acesso em 14 de maio de 2021.

_____. **Os assassinos do sol: uma história dos paradigmas filosóficos**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

DUSSEL, Enrique. **El humanismo semita**. Argentina: editorial universitária de Buenos Aires, 1969.

DUTRA, Wesley Rodrigues. Forjando um espaço discursivo para si: lampião entrevistado. **Cangaço em revista**, editora UNEB, volume 1, 2022.

DWORKIN, Ronald. **Levando os direitos a sério**. Tradução: Nelson Boeira. 3.ed. São Paulo: WMF Martins fontes, 2010.

ELIAS, Norbert. **Mozart: a sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: zahar, 1995.

ESCOREL, Eduardo. Glauber Rocha esquecido: cinema brasileiro em questão. **Revista Piauí**, caderno questões cinematográficas, 31 de julho de 2019.

FACÓ, Rui. **Cangaceiros e fanáticos: gênese e lutas**. 4.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

FANON, Fantz. **Os condenados na terra**. Lisboa: ulisseia, 1965.

FAORO, Raymundo. **Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro**. 3.ed. Rio de Janeiro: globo, 2001.

FERRAJOLI, Luigi. Ferrajoli, L. (1994). El derecho como sistema de garantías. **Themis Revista De Derecho**, (29), 119-130.

FERRERAS, N. O. Bandoleiros, cangaceiros e matreiros. Social Banditism historiography in Latin America reviewed. **História**. São Paulo, v. 22, n.2, pp. 211-226, 2003.

FERRO, Marc. **Cinema e história**. Tradução: Flávia Nascimento. São Paulo: paz e terra, 2010.

FONTES, Virgínia. **O Brasil e o capital imperialismo: teoria e história**. 2. ed. Rio de Janeiro: EPSJV/Editora UFRJ, 2010.

GEBARA, Ivone; SUNG, Jung Mo. **Direitos Humanos & Amor ao Próximo: Textos teológicos em diálogo com a vida real (Portuguese Edition)**. Edição do Kindle.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição**. São Paulo: Cia das letras, 2006.

GIOIA, Mario. A lição moderna de Lina Bo Bardi. Folha de S. Paulo, São Paulo. Caderno ilustrada, 2006.

GODDARD, Jean-Christophe. Deleuze e o cinema político de Glauber Rocha Violência revolucionária e violência nômade. **Concinnitas**, ano 17, volume 02, número 29, 2017.

GOFF, Jaques Le. **O Deus da idade média: conversas com Jean-Luc Pouthier**. 4. Ed. Rio de Janeiro: civilização brasileira, 2017.

GOMES, Helton Santos. **Política e engajamento: reflexões acerca da religiosidade em Barravento de Glauber Rocha**. São Paulo: verona, 2016.

GOMES, João Carlos Teixeira. **Glauber Rocha: esse vulcão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Uma situação colonial?** São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GRINOVER, M. M. Lina Bo Bardi e Glauber Rocha: diálogos para uma filosofia da “práxis”. In: Seminário 50 Anos de Lina Bo Bardi na Encruzilhada da Bahia e do Nordeste. Salvador, PPGAU-UFBA, 2009.

GUERREIRO, Alexandre Silva. Do humanismo ético aos direitos humanos. **Revista interdisciplinar de direitos humanos (RIDH)**. Bauru, v. 9, n. 1, p. 115-135, jan./jun., 2021.

HAYWARD, Keyth; FERREL, Jeff. Possibilidades insurgentes: as políticas da criminologia cultural. **Sistema Penal & Violência**, Porto Alegre, v. 4, n. 2, p. 206-218, jul./dez. 2012.

HAYWARD, Keyth; FERREL, Jeff; JOCK, Young. **Cultural criminology**. 2.ed. Sage Publications, 2015.

HESCHEL, Abraham Joshua. **O shabat: seu significado para o homem moderno**. Tradução: Fany Kon e J. Guinsburg. 2.ed. São Paulo: perspectiva, 2019.

HOBBSBAWM, Eric. **Bandidos**. 4.ed. Paz e terra: São Paulo, 2015.

_____. **Rebeldes primitivos: Estudio sobre las formas arcaicas de los movimientos sociales en los siglos XIX y XX**. Traducción de: Joaquín Romero Maura. Barcelona: Ariel, 1983.

_____. **Viva la revolución: a era das utopias na América Latina**. Tradução: Pedro Maia Soares. 1.ed. São Paulo: Companhia das letras, 2017.

JAKOBS, Günther. **Ciência do Direito e Ciência do Direito Penal**. Trad. de Maurício Antônio Ribeiro Lopes. Barueri. São Paulo: Manole, 2003.

JUNIOR, Humberto Alves da Silva. **A estética sociológica de Glauber Rocha**. TESE (doutorado em ciências sociais). Universidade Federal da Bahia, 2015.

_____. **O conceito de revolução no cinema de Glauber Rocha**. Porto Velho: EDUFRO, 2020.

JUNIOR, Arlindo Rebecchi. **Glauber Rocha, ensaísta do Brasil**. Tese (doutorado em literatura) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

KOSELLEK, Reinhart. **Estratos do tempo: estudos sobre história**. 1. ed. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC-Rio, 2014.

_____. **Histórias de conceitos: estudos sobre a semântica e a pragmática da linguagem política e social**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2020.

LEAL, Cláudio. Quem foi Agostinho da Silva, filósofo que modernizou o sebastianismo e encantou Caetano e Glauber. Folha de São Paulo, São Paulo, 26 de janeiro de 2020.

LE GOFF, Jaques. **O Deus da Idade Média: conversas com Jean-Luc Pouthier**. 4.ed. Rio de Janeiro: civilização brasileira, 2017.

LE MOS, Renato. **Bem traçadas linhas. A história do Brasil em cartas pessoais**. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2004.

LEONE, Alexandre. **A imagem divina e o pó da terra: humanismo sagrado e crítica da modernidade em A. J. Heschel**. São Paulo: Humanitas, 2002.

LEVINAS, Emmanuel. **Totalidade e infinito**. Lisboa: edições 70, 1980.

_____. **Violência do rosto**. Tradução: Fernando Soares Moreira. São Paulo: edições Loyola, 2014.

LOCKE, John. **Dois tratados sobre o governo**. Tradução: Julio Fischer. 2.ed. São Paulo: Martins fontes, 2005.

LOPES, Ana Maria D'Ávila. A era dos direitos de Bobbio Entre a historicidade e a atemporalidade. **Revista de Informação Legislativa**, Brasília, n. 192, out./dez. 2011.

LÖWI, Michel. **Redenção e utopia: o judaísmo libertário na Europa Central (um estudo de afinidade eletiva)**. 1.ed. São Paulo: perspectiva, 2020.

_____. **Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses sobre o conceito de história**. São Paulo: boitempo, 2005.

LYNCH, Christian; CASSIMIRO, Paulo Henrique. **O populismo reacionário: ascensão e legado do bolsonarismo**. São Paulo: editora contracorrente, 2022.

MADEIRA, Hécio Maciel França. A latinidade e o humanismo de lafayette rodrigues pereira, **Revista dos Tribunais**, Ano 97, volume 873, julho 2008, p. 1-800.

MARTIN, Michel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução: Lauro Antônio e Maria Eduarda Colares. Lisboa, Portugal: dinalivro, 2005.

MARTINS, Diêgo Marinho. **O herói de duas faces: uma análise estético-semiótica da dualidade na personagem heróica de José Sarney em Maranhão 66**. 2013. 128 f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Universidade Federal do Maranhão, 2013.

- Mello, Frederico Pernambucano. **Guerreiros do sol: violência e banditismo no nordeste do Brasil**. 5.ed. São Paulo: a girafa, 2011.
- _____. **Apagando Lampião: vida e morte do Rei do cangaço**. São Paulo: Global Editora, 2019.
- MEZAN, Renato. **Sociedade, cultura, psicanálise**. São Paulo: blusher, 2017 (ebook).
- MOTTA, Nelson. **A primavera do dragão: A juventude de Glauber Rocha**. Rio de Janeiro:Objetiva, 2011.
- MULLER, Jan-Werner. Capitalism in one Family. **London review of books**, ed. 38, n. 23, 2016.
- MAGALHÃES, Juliana Paula. **Marxismo, humanismo e direito**. 1.ed. São Paulo:ideias e letras, 2018.
- MARX, Karl. **O capital: Crítica da economia política**. Livro 1. São Paulo : Boitempo, 2013.
- _____. **Para a questão judaica**. 1.ed. São Paulo:expressão popular, 2009.
- _____. **Manifesto do partido comunista**. 1.ed. São Paulo: expressão popular, 2008.
- _____. **O 18 de Brumário de Luís Bonaparte**. São Paulo: boitempo, 2011.
- Monzani, J. M. A. S. Aspectos da gênese de deus e o diabo na terra do sol. **Manuscrita: Revista De Crítica Genética**, 1993.
- MOUNK, Yascha. **O povo contra a democracia**. 1.ed. Tradução: Cássio de Arantes Leite e Débora Landsberg. São Paulo: companhia das letras, 2019.
- NETTO, José Paulo; BRAZ, Marcelo. **Economia política: uma introdução crítica**. São Paulo: Cortez, 2006.
- NEVES, Marcelo. **Constituição e direito na modernidade periférica: uma abordagem teórica e uma interpretação do caso brasileiro**. Tradução: Antônio Luiz Costa. São Paulo: WNF Martins Fontes, 2019.
- NEVES, Marília. **Filha de Glauber Rocha relata luta com secretaria de Cultura para salvar acervo do pai mesmo antes do incêndio na Cinemateca: 'Até que pegou fogo'**. Disponível em: < <https://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2021/07/30/filha-de-glauber-rocha-relata-luta-com-secretaria-de-cultura-para-salvar-acervo-do-pai-mesmo-antes-do-incendio-na-cinemateca-ate-que-pegou-fogo.ghtml>>. Acesso em 06 de maio de 2022.
- NOVA, Cristiane. História em transe: o tempo e a história na obra de Glauber Rocha. In NOVOA, Jorge; BARROS, José D'Assunção (orgs.). **Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema**. 2.ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

OLIVEIRA, Manfredo Araújo. **Ética, direito e democracia**. São Paulo: paulus, 2010.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 2.ed. São Paulo: brasiliense, 1986.

PAGNUSSAT, Janessa. **Elementos para construção do conceito de identidade narrativa em Paul Ricoeur**. In BOSCORO, Ana Paula Dutra. Histórias: diálogos contemporâneos 3. Ponta Grossa: Atena Editora, 2020.

PERICÁS, Luiz Bernardo. **Os cangaceiros: ensaio de uma interpretação histórica**. São Paulo:boitempo, 2010.

_____. Cangaço e Banditismo Social. **Ruris**, volume 9, número 2, setembro 2015.

PFEFER, Renato. Raízes judaicas do humanismo de Lévinas. **Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG**. Belo Horizonte, v. 9, n. 16, maio 2015.

PICO DELLA MIRANDOLLA, Giovanni. **Discurso pela dignidade do homem**. Porto Alegre: Editora Fi, 2015.

PINHEIRO, Marcus Reis. **Mística em Plotino**. In TEIXEIRA, Faustino (org.). Caminhos da mística (livro eletrônico). São Paulo: Paulinas, 2018.

PRADO, Adélia. **Poesia reunida**. 1.ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: companhia das letras, 1995.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Campinas: Papirus, 1994.

_____. **O si-mesmo como um outro**. Campinas: Papirus, 1991.

_____. **Do texto à ação: ensaios de hermenêutica II**. Porto: Rés-Editora, 1989.

ROCHA, Glauber. **Revolução do cinema novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. **O século do cinema**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____. SENNA, Orlando (Org.). **Roteiros do terceyro mundo**. Rio de Janeiro: embrafilme, 1985.

_____. BENTES, Ivana (org.). **Cartas ao mundo**. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

_____. Bossa Nova no Cinema Brasileiro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, vol. 59, caderno dominical, publicado em 12 de março de 1960.

_____. **Deus e o Diabo na terra do sol** (1964, Rio de Janeiro) Direção: Glauber Rocha. Roteiro: Glauber Rocha, Walter Lima Jr., Paulo Gil Soares. Argumento: Glauber Rocha. Fotografia: Waldemar Lima. Montagem: Rafael Justo Valverde. Música: Heitor Villa-Lobos, Glauber Rocha, Sérgio Ricardo. Produtor: Luis Augusto Mendes, Jarbas Barbosa, Glauber Rocha. Produtora: Copacabana Filmes. Elenco: Geraldo Del Rey, Yoná Magalhães, Maurício do Valle, Othon Bastos.

ROCHA, Julio César de Sá. O jovem Glauber o direito e o cinema. Disponível em: <<https://www.revista-pub.org/post/13072019>>. Acesso em 20 de maio de 2021.

ROCHA, Álvaro Felipe Oxley da. Crime e controle da criminalidade: As novas perspectivas e abordagens da criminologia cultural. **Sistema Penal & Violência**, Porto Alegre, v. 4, n. 2, p. 180-190, jul./dez. 2012.

RODRIGUES, Rejane Meireles Amaral. Literatura e banditismo social: Antônio Dó retratado por Saul Martins e Petrônio Vaz. **Caminhos da história**, v. 25, nº2, jul/dez 2020.

RUSEN, Jorn. **Razão histórica: teoria da história – fundamentos da ciência histórica**. Brasília: Editora UNB, 2001.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MARTINS, Bruno Sena (Org). **O pluriverso dos Direitos Humanos: a diversidade das lutas pela dignidade**. 1.ed. Belo Horizonte:Autêntica. 2019.

SANTOS, Lyndon Araújo. O Cristo Vivo na Civilização: Protestantismo e Espaço Público no Brasil (1930-1932). **Horizonte**, Belo Horizonte, v. 15, n. 47, p. 949-973, 2017.

SANTOS, Theotônio dos. **Do terror à esperança: Auge e declínio do neoliberalismo**. 1.ed. Ideiais e letras.

SARLET, Ingo Wolfgang. **Dignidade da pessoa humana e direitos fundamentais na constituição federal de 1988**. 4.ed. Porto Alegre: Livraria do advogado, 2006.

SILVA, Daniela José da. **Vozes da arquitetura moderna: o discurso de Lina Bo Bardi**. Dissertação (mestrado em projeto e cidade). Universidade federal de Goiás, 2019.

SILVA, Elizete. **Protestantes e o governo militar: convergências e divergências**. In: ZACHARIADHES, GC., org. IVO, AS., et al. Ditadura militar na Bahia: novos olhares, novos objetivos, novos horizontes. Salvador: EDUFBA, 2009.

SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. **Dicionário de conceitos históricos**. 3. Ed. São Paulo: Contexto, 2020.

SILVA, Ludovico. **Contracultura y humanismo** (ebook). Venezuela: Omegalfa biblioteca libre, 1982.

SKINNER, Quentin. Significado e interpretação na História das Ideias. Tradução de Marcus Vinícius Barbosa. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 9, n. 20, p. 358 - 399. jan./abr. 2017. Tradução de: Meaning and Understanding in the History of Ideas. In: SKI

NNER, Quentin. *Visions of Politics*. Londres: Cambridge University Press, 2001, cap. 4, p. 57-89.

SOARES, Felipe Paiva. Eric Hobsbawm (in memoriam): notas para leitura dos movimentos sociais pré-políticos. **Revista de Teoria da História** da UFG, Ano 5, Número 9, jul/2013.

STRECK, Lenio; MORBACH, Gilberto. (Autonomia do) Direito e desacordos morais. **Revista Brasileira de Estudos Políticos**, Belo Horizonte, n. 119, pp. 253-289, jul./dez. 2019.

TRINDADE, José Damião de Lima. **História social dos direitos humanos**. São Paulo: Petrópolis, 2012.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e terra, 2001.

VASCONCELOS, Gilberto Felisberto. O cineasta Glauber Rocha e a América Latina. Porto Alegre: **Estudos Ibero-Americanos**, v. 43, n. 1, jan-abr, 2017.

VAZ, Henrique Cláudio de Lima. Humanismo hoje: tradição e missão. **Síntese**. Revista de Filosofia V. 28 N. 91 (2001): 157-168.

_____. **Escritos de filosofia VII: Raízes da modernidade**. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: cia das letras, 1997.

VENTURA, Tereza. **A poética política de Glauber Rocha**. Rio de Janeiro: Funarte, 2000.

WACQUANT, Loic. **Os condenados da cidade: estudo sobre marginalidade avançada**. Rio de Janeiro: Revan, 2001.

WEBER, Max. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. São Paulo: Cia das letras, 2004.

WESTIN, Ricardo. Combate a Lamião quase entrou na Constituição de 34. Agência Senado, 02 de julho de 2018.

WILLIAMS, Raymond. A fração Bloomsbury. **Revista plural**, sociologia, USP, São Paulo, 6: 139-168, 1999.

TEIXEIRA, Faustino (org.). **Caminhos da mística** (livro eletrônico). São Paulo: Paulinas, 2018.

VALLS, Álvaro L. M. **Estudos de estética e filosofia da arte numa perspectiva adorniana**. Porto Alegre: Universidade/UFRGS, 2002.

VARGAS, Getúlio. **Getúlio Vargas**. organização, Maria Celina D'Araujo. — Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2011.

VIEIRA, Antônio Rufino. Princípio Esperança e a Ética Material de Vida. **Reflexão**, Campinas, 32 (92). p. 59-72, jul./dez., 2007.

XAVIER, Ismail. **Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ZAFFARONI, Eugenio Raúl. **Manual de Direito Penal Brasileiro: parte geral**. 8. ed. São Paulo: Revista dos Tribunais, 2009.

ZOLO, Danilo; COSTA, Pietro (org.). **O Estado de Direito: História, teoria e crítica**. Traução: Carlo Alberto Dastoli. São Pulo: Martins Fontes, 2006.