II ENCONTRO VIRTUAL DO CONPEDI

DIREITO, ARTE E LITERATURA

MARCELO CAMPOS GALUPPO

RICARDO MARCELO FONSECA

FAYGA SILVEIRA BEDÊ

Copyright © 2020 Conselho Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Direito

Todos os direitos reservados e protegidos. Nenhuma parte destes anais poderá ser reproduzida ou transmitida sejam quais forem os meios empregados sem prévia autorização dos editores.

Diretoria – CONPEDI
Presidente - Prof. Dr. Orides Mezzaroba - UFSC – Santa Catarina
Vice-presidente Centro-Oeste - Prof. Dr. José Querino Tavares Neto - UFG – Goiás
Vice-presidente Sudeste - Prof. Dr. César Augusto de Castro Fiuza - UFMG/PUCMG – Minas Gerais
Vice-presidente Nordeste - Prof. Dr. Lucas Gonçalves da Silva - UFS – Sergipe
Vice-presidente Norte - Prof. Dr. Jean Carlos Dias - Cesupa – Pará
Vice-presidente Sul - Prof. Dr. Leonel Severo Rocha - Unisinos – Rio Grande do Sul
Secretário Executivo - Profa. Dra. Samyra Haydêe Dal Farra Naspolini - Unimar/Uninove – São Paulo

Representante Discente – FEPODI
Yuri Nathan da Costa Lannes - Mackenzie – São Paulo

Conselho Fiscal:
Prof. Dr. João Marcelo de Lima Assafim - UCAM – Rio de
Janeiro Prof. Dr. Aires José Rover - UFSC – Santa Catarina
Prof. Dr. Edinilson Donisete Machado - UNIVEM/UENP – São Paulo
Prof. Dr. Marcus Firmino Santiago da Silva - UDF – Distrito Federal
(suplente)
Prof. Dr. Ilton Garcia da Costa - UENP – São Paulo (suplente)

Secretarias:
Relações Institucionais
Prof. Dr. Horácio Wanderlei Rodrigues - UNIVEM – São Paulo
Prof. Dr. Valter Moura do Carmo - UNIMAR – Ceará
Prof. Dr. José Barroso Filho - UPIS/ENAJUM– Distrito Federal
Relações Internacionais para o Continente Americano
Prof. Dr. Fernando Antônio de Carvalho Dantas - UFG – Goías
Prof. Dr. Heron José de Santana Gordilho - UFBA – Bahia
Prof. Dr. Paulo Roberto Barbosa Ramos - UFMA – Maranhão
Relações Internacionais para os demais Continentes
Profa. Dra. Viviane Coêlho de Séllos Knoerr - Unicuritiba – Paraná
Prof. Dr. Rubens Beçak - USP – São Paulo
Profa. Dra. Maria Aurea Baroni Cecato - Unipê/UFPB – Paraíba

Eventos:
Prof. Dr. Jerônimo Siqueira Tybusch (UFSM – Rio Grande do
Sul) Prof. Dr. José Filomeno de Moraes Filho (Unifor –
Ceará)
Prof. Dr. Antônio Carlos Diniz Murta (Fumec – Minas Gerais)

Comunicação:
Prof. Dr. Matheus Felipe de Castro (UNOESC – Santa Catarina
Prof. Dr. Liton Lanes Pilau Sobrinho (UPF/Univali – Rio Grande do
Sul Prof. Dr. Caio Augusto Souza Lara (ESDHC – Minas Gerais

Membro Nato – Presidência anterior Prof. Dr. Raymundo Juliano Feitosa - UNICAP – Pernambuco

---

D597

Direito, arte e literatura [Recurso eletrônico on-line] organização CONPEDI

Coordenadores: Fayga Silveira Bedê; Marcelo Campos Galuppo; Ricardo Marcelo Fonseca – Florianópolis: CONPEDI, 2020.

Inclui bibliografia
ISBN: 978-65-5648-222-4
Modo de acesso: www.conpedi.org.br em publicações
Tema: Direito, pandemia e transformação digital: novos tempos, novos desafios?

1. Direito – Estudo e ensino (Pós-graduação) – Encontros Nacionais. 2. Arte. 3. Literatura. II Encontro Virtual do CONPEDI (2: 2020 : Florianópolis, Brasil).

CDU: 34

CONPEDI

Conselho Nacional de Pesquisa
e Pós-Graduação em Direito Florianópolis
Santa Catarina – Brasil

II ENCONTRO VIRTUAL DO CONPEDI

DIREITO, ARTE E LITERATURA

Apresentação

Foram selecionados e apresentados 14 textos da área de “Direito, Arte e Literatura”. Dentre estes, os trabalhos “A arte de ensinar Direito: reflexões acerca da introdução da experiência artística no ensino jurídico” (de Stephanie Lucke Dell' Aquila); “Buscando a(s) parte(s) que falta(m): educação, tecnologia e arte em tempos (pós) pandêmicos” (de Regina Vera Villas Boas e Luciana Gonçalves Dias); “Novas possibilidades para educação jurídica (arte: literatura, cinema, teatro, música e imagens no processo de ensinagem)”, (de Glauco Marcelo Marques) e “O ensino do ônus da prova no processo judicial à luz do filme ‘A Dama Dourada’ ” (de Poliana Starling de Miranda, Flávia Guimarães Campos Paulino da Costa e Adriano da Silva Ribeiro) têm, como denominador comum, a percepção da literatura e/ou da arte cinematográfica como esteio para novas práticas de ensino e aprendizagem do Direito.

Por sua feita, os trabalhos “A ocupação: o direito à moradia e sua narrativa na literatura de Julián Fuks” (de Astreia Soares e Janderson Silva); “A seleção de pacientes durante a pandemia e a significação da velhice: um horizonte a partir do conto ‘O Grande Passeio’ de Clarice Lispector” (de Maíla Mello Campolina Pontes); “Gilead x Brasil: análise sob uma perspectiva feminista sobre direitos reprodutivos em A História da Aia” (de Carolina Alexandre Calixto) e “A presença da fraternidade na (re)organização da convivência humana: uma abordagem literária e realista” (de Samantha Sabrine dos Santos e Ildete Regina Vale da Silva) percorrem a senda do Direito na Literatura, promovendo uma articulação entre problemas éticos e jurídicos com obras-primas de incontornável valor literário.

Já os trabalhos “O trem de volta pra casa: a Teoria do Direito e a Psicanálise como veículo de compreensão e questionamento da ditadura em ‘Snowpiercer’” (de Stephanie Lucke Dell' Aquila); “Posicionamentos de Agamben e Jakobs em Milagres na Cela 7” (de Fernando Henrique da Silva Horita) e “Resistência popular e Direito Insurgente: uma aproximação a partir de ‘Deus e o Diabo na Terra do Sol’ de Glauber Rocha” (de Isabelle Beguetto Honorio) elegem o cinema como espaço privilegiado de reflexão interdisciplinar, por meio de obras que nos interpelam acerca de relevantes questões de ordem ética, psicanalítica e jurídica.

Finalmente, há três trabalhos com abordagens mais particulares. Em “O Direito contado de François Ost” (de Eduardo Aleixo Monteiro), o autor busca subsidiar a metodologia da pesquisa em Direito e Literatura, ao identificar e sistematizar o método de análise jurídica de obra literária de François Ost. Por outro lado, em “Metáforas conceptuais como ferramentas

de argumentação e persuasão no discurso jurídico" (de Lidiane Melo de Souza e Monica Fontenelle Carneiro), as autoras se propõem a analisar o discurso persuasivo, com foco no papel da metáfora como mediadora entre a cognição e a emoção. Por fim, em "Metáforas sobre a maternida de: o dito (e não dito) sobre as mães em decisões de 2º grau sobre a destituição do poder familiar materno" (de Ana Lourena Moniz Costa e Monica Fontenelle Carneiro), as autoras se valem de análise do discurso, a fim de identificar quais metáforas sobre a maternidade são encontradas em decisões judiciais de grau recursal, buscando compreender "o que revelam sobre questões ligadas à maternidade e ao seu exercício".

Ao tempo em que agradecemos a todos os autores e avaliadores envolvidos, esperamos que seus esforços sejam recompensados por meio da circulação, do debate e da crítica das ideias aqui enfrentadas, alargando-se os horizontes de estudo em nossas áreas de conhecimento.

Prof. Dr. Ricardo Marcelo Fonseca (UFPR/PR)

Prof. Dr. Marcelo Galuppo (PUC/MG)

Profa. Dra. Fayga Bedê (UNICHRISTUS/CE)

Nota técnica: Os artigos do Grupo de Trabalho Direito, Arte e Literatura apresentados no II Encontro Virtual do CONPEDI e que não constam nestes Anais, foram selecionados para publicação na Plataforma Index Law Journals (https://www.indexlaw.org/), conforme previsto no item 7.1 do edital do Evento, e podem ser encontrados na Revista de Direito, Arte e Literatura. Equipe Editorial Index Law Journal - publicacao@conpedi.org.br.

RESISTÊNCIA POPULAR E DIREITO INSURGENTE: UMA APROXIMAÇÃO A PARTIR DE “DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL” DE GLAUBER ROCHA

POPULAR RESISTANCE AND INSURGENT LAW: AN APPROACH FROM GLAUBER ROCHA'S “BLACK GOD, WHITE DEVIL”

Isabelle Beguetto Honorio

Resumo

Com base no filme “Deus e o diabo na terra do sol”, de Glauber Rocha, o presente trabalho propõe-se a discutir as múltiplas formas de resistência popular e sua articulação com o direito insurgente. Para tanto, retoma as propostas do Cinema Novo e desenvolve as ideias do manifesto “Estética da Fome", com ênfase em dois elementos: a fome e a violência. Por fim, associam-se esses dois pólos às contribuições críticas do direito insurgente com vistas à articulação entre uma perspectiva reformista ou revolucionária da sociedade.

Palavras-chave: Deus e o diabo na terra do sol, Direito e cinema, Estética da fome, Resistência popular, Direito insurgente

Abstract/Resumen/Résumé

Based on “Black god, White devil”, by Glauber Rocha, the present paper aims to discuss the multiple forms of popular resistance and their articulation with insurgent law. To this end, it takes up Cinema Novo's proposals and develops the ideas of the “Aesthetics of Hunger” manifest, with an emphasis on two elements: hunger and violence. Finally, these two poles are associated with the critical contributions of insurgent law in order to articulate both a reformist and a revolutionary perspectives of society.

Keywords/Palabras-claves/Mots-clés: Black god, white devil, Law and film studies, Aesthetics of hunger, Popular resistance, Insurgent law

INTRODUÇÃO

O presente texto busca articular a trajetória dos protagonistas de “Deus e o diabo na terra do sol” — Manuel e Rosa — com a perspectiva do Direito Insurgente com especial ênfase às múltiplas formas de resistência popular. Para tanto, o filme sob análise é encarado como ponto de partida para uma reflexão articulada entre dois pólos: a fome e a violência. Assim, empresta-se a síntese de Glauber Rocha em seu manifesto "Estética da Fome" como orientação sistêmica, de modo que a temática circundante do presente texto alterna-se entre esses dois centros.

Para tanto, inicia-se com a apresentação do filme “Deus e o diabo na terra do sol” e sua realidade circundante (a proposta cinemanovista e o papel de Glauber Rocha) para, em seguida, operar a desconstrução de uma noção impositiva de Direito. Com este objetivo, adota-se a teoria do direito insurgente, a única capaz de articular satisfatoriamente o protagonismo dos movimentos sociais e a complexidade de suas lutas. Sob esse viés, apresenta-se a dualidade do sentido de direito na articulação popular: se por um lado mostra-se inócuo, perpetuador de injustiças, garantidor da propriedade privada; por outro, insurgente, ressignifica-se na práxis dos movimentos sociais, como um uso provisório voltado à construção da possibilidade de ruptura revolucionária.

A partir dessa constatação, revisita-se a marcha de Rosa e Manuel, sertanejos que rememoram práticas exemplares de resistência no sertão a fim de buscar momentos em que são identificáveis práticas jurídicas insurgentes. Enfim, reivindica-se a construção de um direito, também, fugitivo.

1. “O SERTÃO VAI VIRAR MAR”: A INSURGÊNCIA POPULAR NO CINEMA NOVO

Inicia-se apresentando o Movimento do Cinema Novo e sua proposta principal: transpor a realidade para as telas. Para tanto, utilizando textos teóricos produzidos por Glauber Rocha, bem como por estudiosos de cinema, situa-se a questão da Estética da Fome e a ruptura com o colonialismo no cinema para, então, demonstrar a importância da insurgência popular na tentativa de produção de um cinema brasileiro.

1.1 INTRODUÇÃO À PROPOSTA DO CINEMA NOVO

O Cinema Novo figura entre os mais influentes movimentos cinematográficos mundiais. Como a maior parte das "novas ondas" cinematográficas, não há consenso sobre seu marco inicial. Todavia, quando nomeado, diz-se que tem seu gérmen em 1952 e estabelece-se, para fins didáticos, o filme "Rio, 40 Graus" (1955) como primeiro filme representativo da sua proposta (XAVIER, 2001).

Formado por uma jovem geração de cineastas, seu principal objetivo seria a fuga de um cinema comercial, excessivamente hollywoodiano e vinculado às classes dominantes. Propunha, ainda, fundar um novo cinema brasileiro, comprometido com um ideal revolucionário de mundo, capaz de oxigenar a enfadonha estética cinematográfica pretérita e inaugurar uma nova linguagem cinematográfica, crítica da realidade de opressão vivida pelo povo latino-americano. Havia, agora, uma nova interpretação do Brasil, marcada pela forte consciência cinemanovista de seu papel histórico transformador, fator indissociável da forma artística escolhida para tal fim: um novo modo de fazer cinema (ROCHA, 2004, p.24).

Acerca da equivalência da construção estética e da reformulação temática do Cinema Novo, Ismail Xavier, revisitando o pensamento de Glauber Rocha, escreve que: "a apreciação do estilo e do desempenho dos cineastas seria essencial para a construção de uma escola nacional, pois o filme, embora veículo de realidades e participante do complexo cultural, deveria ser examinado com rigor em termos do cinema como arte" (XAVIER, 2003, p.9). Glauber Rocha avança: "'precisamos de novas formas' e não apenas de novos temas, embora estes sejam fundamentais na consolidação de uma cinematografia" (XAVIER, 2003, p.9).

Tratava-se, portanto, de um cinema engajado, comprometido com a justiça social. A esse propósito, José Carlos Avellar (AVELLAR apud TRINDADE, 2014, p.116) aponta para o momento histórico entre finais da década de 50 e o início da década de 80 como o último suspiro de um verdadeiro pensamento cinematográfico, fenômeno que pôde ser percebido tanto no âmbito nacional quanto no contexto latino-americano, a partir de sua categorização de textos da "teoria do transe", comprometidos com o cinema entre a "realidade e o sonho, entre a razão e o delírio" , delineando um "projeto que visava desenvolver uma nova linguagem cinematográfica, movimentando-se entre uma representação e uma superação da realidade latino-americana", de modo que suas obras "extrapolariam o produto final, isto é, o filme em si mesmo, para se alçarem as perspectivas sobre como pensar a própria realidade subdesenvolvida, dilacerada e descontínua, tanto brasileira como latino-americana". A inquietude apresentava-se com tamanha intensidade que artistas poderiam perceber a si

próprios como agentes necessários à mudança da ordem social, tensão entre a apresentação da realidade nas telas e a possibilidade de intervenção revolucionária.

A esse propósito, Alexandro Dantas Trindade (2014, p.139) pondera:

> a emergência de um cinema que buscava tanto retratar fielmente a realidade como criar novas representações de 'povo' e 'nação' alicerçou-se na confluência de vários movimentos estéticos, políticos e intelectuais; o aspecto ambíguo envolvendo perspectivas identitárias, como o nacionalismo, e emancipadoras, como as perspectiva da revolução social, pode ser interpretado à luz daquilo que Marcelo Ridenti define como o espectro do 'romantismo revolucionário': um conjunto de ideias, atitudes, escritos literários, ideais estéticos etc., que primavam por uma utópica vontade de transformação, mas sobretudo com os olhos voltados para o passado. Movia-o a '[...] idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do 'coração do Brasil', supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista.

Além das inspirações cinematográficas, os idealizadores cinemanovistas apropriaram-se de elementos da cultura brasileira tanto erudita quanto popular. Para Glauber Rocha (2003), a estrutura do Cinema Novo apoiava-se em dois pilares eruditos: tradição literária brasileira e tradição cinematográfica estrangeira. Por isso, estabeleceu pontes com a herança modernista, além da incorporação de elementos populares como o cordel, a música e o teatro de seu tempo (ROCHA, 2004, p.171). Tal junção intentava mostrar o Brasil profundo, forjado no real, autêntico. Para Rocha, "o que fez do *cinema novo* um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade" (ROCHA, 2004, p.65).

Deste modo, existia a crença no poder do cinema como uma ferramenta de libertação política e cultural do modelo social dominante e da linguagem artística colonizada dos grandes estúdios. Em suma, uma superação de modelos éticos e estéticos defasados, isto é, a consolidação de um cinema autoconsciente de seu papel histórico transformador (XAVIER, 2007, p.15). Portanto, o papel do movimento seria inseparável da sua natureza contra-hegemônica e da força conscientizadora das massas em relação à sua própria condição de miséria (ROCHA, 2003, p.36). Para tanto, adotou a perspectiva de uma estética da fome, intrinsecamente violenta e catártica, como caracterizadora da sociedade colonizada.

Com a devida bagagem histórica da carta de intencionalidades desses autores, é possível aprofundar sua proposta linguística: a estética da fome, termo cunhado em manifesto homônimo, de autoria de Glauber Rocha, sob análise no tópico seguinte.

1.2 A INCOMUNICABILIDADE DA FOME E O PAPEL DA VIOLÊNCIA: A CENTRALIDADE DO PROJETO ESTÉTICO DE GLAUBER ROCHA

O manifesto "Estética da Fome"(1965),[1] redigido por Glauber Rocha, firmou-se como documento central do pensamento cinematográfico brasileiro da época ao proclamar diretrizes e princípios para o Cinema Novo a partir de reflexões sobre a conjuntura política, social e cultural do país.

O manifesto transita entre dois pólos centrais e comunicáveis: a identificação de uma cultura brasileira, oriunda de sua formação sócio-histórica e a ruptura com o colonialismo do cinema latino-americano. Para tanto, busca situar o artista do terceiro mundo em face das potências colonizadoras. Rocha estrutura seu discurso na oposição entre latino e civilizado e sua argumentação assinala a diferença entre esses opostos na fome e na violência, sendo esta consequência e possibilidade de superação daquela.[2]

A fim de pensar a produção artística do Terceiro Mundo, Rocha desenvolve a temática em caráter de oposição aos países centrais do capitalismo, ou seja, capitalismo central *versus* capitalismo periférico, colonos *versus* colonizados — nos termos de Fanon (1968, p.26) —, ou civilizados *versus* latinos (no vernáculo de Rocha). Trata-se de um recurso discursivo que permite unir realidades distintas sob o mesmo signo linguístico sem abarcar, necessariamente, o escopo identitário do artista que, em certos momentos, celebra a união do povo latino-americano[3] e, em outros, reforça a necessidade de um nacionalismo no cinema. Esse movimento pendular de auto-identificação deve ser lembrado, apesar de não ser possível exprimir em si mesmo um aspecto contraditório de sua postura, denota, antes, um sentido de complementaridade com a sua proposta. Busca-se apenas destacar a dualidade da sua expressão, não identificá-la a partir de aspectos excludentes. Paula Siega (2009, p.168-169),

---

[1] O texto foi originalmente apresentado em Gênova, Itália, durante a "Resenha do Cinema Latino-Americano", evento centrado na discussão "O Paternalismo do europeu em relação ao Terceiro Mundo" (CASSINS, 2012). No mesmo ano, teve sua primeira publicação no Brasil, à qual se seguiram diversas outras com algumas modificações de conteúdo. Toma-se por base a versão publicada em 2004 na coletânea de textos intitulada "A Revolução do Cinema Novo", sob o nome "Eztetyka da Fome 65".

[2] Sobre essa relação, Rocha (2004, p. 63) enuncia: "Enquanto a América Latina lamenta suas misérias gerais, o interlocutor estrangeiro cultiva o sabor dessa miséria, não como sintoma trágico, mas apenas como dado formal em seu campo de interesse. Nem o latino comunica sua verdadeira miséria ao homem civilizado nem o homem civilizado compreende verdadeiramente a miséria do latino."

[3] Alexandro Dantas Trindade (2014, p.106) conclui que "daquele diálogo nasceu um conjunto de representações que focaram o Brasil num contexto 'latino-americano', explorando-o a partir de conceitos como 'subdesenvolvimento', 'terceiro-mundismo' ou 'dependência' que se traduziram, no caso do cinema e da crítica cinematográfica, em roteiros documentais e ficcionais, imagens da realidade, visões utópicas e distópicas."

que identifica em Josué de Castro (com "Geografia da fome") e em Frantz Fanon (autor de "Os condenados da terra") influências para o manifesto glauberiano, percebe no cineasta uma possibilidade de síntese para o pensamento desses sociólogos:

> Glauber situa-se, como Fanon, no bloco dos 'colonizados' mas dirige seu discurso, como Josué de Castro, a um público dito 'ocidental'. Mantendo a tensão entre 'nós' e 'eles', pólos do discurso colonial, o cineasta nega, todavia, o pressuposto de superioridade da 'civilização' em relação à 'barbárie'.

Em meio a essa demarcação de lugares sociais, no qual se diferencia o mundo desenvolvido daquele devastado pela fome, resta espaço somente à "nostalgia do primitivismo" (ROCHA, 2004, p.63) do espectador europeu, sendo incomunicável a nossa fome. Isso, porque

> a fome latina não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do *cinema novo* diante do cinema mundial: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida. (ROCHA, 2004, p.64-65)

Desse modo, questiona-se a incomunicabilidade da miséria do latino-americano marcada por uma dualidade de percepções: para o europeu, não passa de um "surrealismo tropical" (ROCHA, 2004, p.66); já para o latino, mostra-se como motivo de vergonha. Consequentemente, defende que a fome como símbolo de atraso não é vista no cinema industrial.

Para o cineasta, reside aí a tônica do Cinema Novo: impor-se ao mundo pela violência de suas imagens e pelo enquadramento da nossa miséria. Portanto, garante que "existe um cinema da violência e do subdesenvolvimento, cinema de uma cultura da fome: nasce da resistência à violência da opressão e gera uma outra violência, revolucionária" (ROCHA, 2004, p.63). Somente uma estética da violência seria capaz de ter lugar de destaque nas lutas de libertação,

> uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado; somente conscientizando sua possibilidade única, a *violência*, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas, o colonizado é um escravo: foi preciso um primeiro policial morto para que o francês percebesse um argelino (ROCHA, 2004, p.66).

No que tange à importância da ligação fome-violência, Ivana Bentes (2007, p.224) resume a proposta do cineasta da seguinte forma:

> A questão ética é: como mostrar o sofrimento, como representar os territórios da pobreza, dos deserdados, dos excluídos, sem cair no folclore, no paternalismo ou num humanismo conformista e piegas?
> A questão estética é: como criar um novo modo de expressão, compreensão e representação dos fenômenos ligados aos territórios da pobreza, do sertão e da favela, dos seus personagens e dramas? Como levar esteticamente, o espectador 'compreender' e experimentar a radicalidade da fome e dos efeitos da pobreza e da exclusão, dentro ou fora da América Latina?
> São questões complementares e Glauber dá uma resposta política, ética e estética, possível no momento: através de uma estética da violência. Onde seria necessário violentar a percepção, os sentidos e o pensamento do espectador, para destruir os clichês sobre a miséria: clichês sociológicos, políticos, comportamentais.
> Glauber propõe uma Estética da Violência, capaz de criar um intolerável e um insuportável diante dessas imagens. Não se trata da violência estetizada ou explícita do cinema de ação. Mas uma carga de violência simbólica, que instaura o transe e a crise em todos os níveis.

Acerca da geopolítica da fome, Xavier (2004, p.21) defende a legitimidade da violência "em vez de 'primitiva', em verdade civilizatória", portanto o papel da arte seria instaurar o transe ("arte como ritual agressivo, visceral, experiência de choque"). Assim, o oprimido descobre o sentido de resistência na própria vivência geradora de revolta refletida na tela e não através da teorização de intelectuais, pois somente a partir do confronto o oprimido pode comunicar sua miséria e ser visto como sujeito (XAVIER, 2004, p.21). Ou seja, "apenas uma estética da violência poderia integrar um significado revolucionário em nossas lutas de libertação" (ROCHA, 2004, p.248). A força crítica e a potencialidade do Cinema Novo residem justamente na sua crença genuína em seu papel transformador, apto a ultrapassar a mera instrumentalização da cultura para desaguar na luta política (VIANA, 2016, p.5).

A experiência do Cinema Novo somente foi dotada de tamanha força criativa graças à amálgama da visão única de representação do Brasil com o sentimento inventivo de novas cinematografias. Havia a crença na vocação do cineasta em imiscuir-se na realidade e trazê-la para as telas, desde que lançasse mão de uma técnica arredia aos limites dos paradigmas do cinema tradicional (ROCHA, 2004, p.24).

1.3. MULTIPLICIDADE DE RESISTÊNCIA E SENTIDOS DE LIBERTAÇÃO: A INJUSTIÇA COMO PRINCÍPIO DE REVOLTA EM "DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL"

Após as explanações sobre a problemática do Cinema Novo brasileiro, suas intenções e modelo estético, intenta-se situar os elementos principais presentes na obra "Deus o diabo na terra do sol" no escopo central deste texto: o sentido de insurgência popular.

Percebe-se que a violência permeia toda a trama do filme, sendo elemento necessário na mudança da trajetória dos personagens. A peregrinação do casal Manuel e Rosa inicia-se após o vaqueiro assassinar o coronel Moraes, ato de desobediência do sertanejo diante de uma injustiça legitimada pelo Direito oficial, favorecedor do poder de que se revestiam os coronéis. A violência mantém-se constante nos momentos decisivos da trama, atuando como nó entrelaçador das vicissitudes experimentadas pelos personagens.

Destaca-se a presença de cinco arquétipos principais: o vaqueiro Manuel, sua companheira Rosa, o beato Sebastião, o cangaceiro Corisco e o matador Antônio das Mortes.

Em um contexto de seca extrema, Manuel busca auxílio junto ao coronel Moraes. Tenta um negócio justo (venda de algumas vacas para comprar um terreno e cultivar sua própria terra), todavia, diante da negativa do coronel — que afirma que todas as vacas que morreram pertenciam a Manuel, enquanto as sobreviventes eram de propriedade do próprio Moraes, "já disse e está dito: a lei está comigo", afirma o coronel —, o homem pobre questiona a legitimidade da lei que não o protege: "mas, desculpe, que lei é esta?". Em seu desespero, Manuel, indignado diante da injustiça, assassina o coronel e foge.

Ao longo da narrativa, Manuel e Rosa aderem ao movimento liderado pelo beato Sebastião e seguem até Monte Santo – uma alusão nítida a Antônio Conselheiro[4] e Canudos. O vaqueiro, crédulo no paraíso eterno descrito pelo religioso, promete dar "a sua força ao santo para liberar o povo", mas abandona sua fé quando Antônio das Mortes dizima a comunidade, sendo o casal perdoado pelo matador de cangaceiros: "Sebastião… foi eles que mataram. Foi o povo mesmo que matou o santo", anuncia Antônio das Mortes.

Em seguida, o vaqueiro cruza o caminho do cangaceiro Corisco, aquele que se anuncia como "cangaceiro de duas cabeças" que tenta "consertar esse sertão" com a lança emprestada de São Jorge e usa seu fuzil para garantir justiça social. Seduzido, o vaqueiro adere ao cangaço, rebatizado de Satanás, assiste ao embate entre Corisco e Antônio das Mortes e, ao lado de Rosa, foge quando Corisco é morto. A imagem final do filme é a fuga do casal pela paisagem árida do sertão sendo substituída pelas ondas do mar.

Assim, a história dos protagonistas complexifica-se ao longo da narrativa, rompendo a distinção entre o particular e o geral. Não se conta a história única de Manuel, mas a história

[4] Tal referência à figura histórica deste líder religioso é proposital e amplamente reconhecida pelos estudiosos de sua obra. Por exemplo, Jean-Christophe Goddard (2012, p.188) analisa a profecia religiosa de São Sebastião à luz da teoria deleuziana. Outra possibilidade é a interpretação histórica proposta por Lúcia Nagib (2006, p.28-33), que desenlaça a relevância da máxima fundadora no imaginário popular brasileiro.

dotada de fases de um sertanejo genérico de modo a enquadrar-se à proposta de servir a uma alegoria nacional.

Do travelling inaugural sobre o sertão até o travelling final sobre o mar, a estrutura narrativa marcada por fluxos carrega a trama em uma tensão crescente que culmina na fuga de Rosa e Manuel com a retomada da profecia ("o sertão vai virar mar"), estabelecendo um deslocamento do protagonista ("...nunca pude escolher", lamenta o vaqueiro) de seu espaço geográfico e, ao mesmo tempo, uma identificação imagética com a promessa de abundância do mar. Nesse sentido, exprime-se o caráter profético do filme, num ato de fé na resistência popular, ainda que pouco propositivo. A retomada histórica da resistência sertaneja apresenta-se como uma voz da década de 60 sobre o passado, ou seja, o uso de uma outra temporalidade - ainda que inespecífica - através da apropriação da história e da memória popular com o objetivo de dar um norte aos movimentos populares de seu tempo. "A terra é do homem, não é de Deus nem do diabo", canta o repentista ao final.

Deste modo, percebe-se a multiplicidade das formas de resistência. De um lado, apresenta-se o messianismo, representado pela figura do beato Sebastião, que acredita que "ao lado de Deus, o pobre vai ficar rico e o rico vai ficar pobre", mostrando-se como uma alternativa ao sertanejo desamparado, todavia carregado de problemas por conter em seu discurso um tom apocalíptico e uma redenção divina. Entretanto, pela própria falência da comunidade cristã, a estrutura fílmica rejeita o messianismo como meio ideal de resistência a exemplo do que nos é contado pelo cantador cego no final do filme: "assim mal dividido/esse mundo anda errado/que a terra é do homem/não é de Deus nem do Diabo" (XAVIER, 2007, p.90). Por outro lado, surge o cangaço como reação violenta ao sofrimento do sertanejo, personalizado na figura de Corisco, [5] que se autointitula sucessor de Lampião e libertador do povo.

Por outro viés, pode-se estudar também as correlações entre o beato Sebastião e Corisco, a partir de suas similitudes como libertadores do povo, originários do mesmo contexto de concentração fundiária durante a República, e vistos tanto como extensão de Deus quanto representantes do Diabo – daí a problemática quanto à superação de uma mera

[5] "Corisco, ao mesmo tempo, se vê como agente do bem, na figura do justiceiro: é São Jorge, santo do povo, contra o dragão da riqueza; e agente do mal, na figura do condenado: no limite da indignidade maior a ele imposta (a morte pela fome), cumpre um trajeto de violência, assumindo sua tarefa destruidora em nome da justiça, mas vendo nessa tarefa a condenação de si mesmo, por uma irônica economia do destino. (...) Corisco percorre um trajeto onde a retórica que mobiliza para desmistificar Sebastião (mito de Manuel) implica a desmistificação de Virgulino (seu próprio mito)" (XAVIER, 2007, 124)

dualidade maniqueísta –, como também através de suas diferenciações na forma de luta e nas representações do futuro, a ponto de Corisco dizer que: "homem nessa terra só tem validade quando pega nas armas pra mudar o destino. Não é rosário, não, Satanás [referindo-se a Manuel], é no rifle, no punhal".

Ademais, deve-se abordar também a complexidade de Antônio das Mortes, que, apesar de não pertencer às classes dominantes, é imprescindível para reprimir as revoltas populares e tem o juramento de que "enquanto eu viver, cangaceiro nenhum vive". Aqui seria interessante traçar paralelos com "O dragão da maldade e o santo guerreiro",[6] pois há uma mudança profunda no personagem, que se conscientiza do seu papel de opressor, arrepende-se e passa a lutar ao lado do povo.

Outro ponto a ser comentado é a ambivalência de "o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão". Apesar de ter origem no messianismo, e ser introduzida no filme por beato Sebastião, Glauber adota essa frase como mote e a apresenta com um novo significado ao final: a reestruturação da sociedade a partir de suas bases, construída pelos homens (pois o grito desesperado do filme é: "mais fortes são os poderes do povo!") e representada pela alegoria imagética da abundância do mar contrastando com a árida paisagem do sertão (NAGIB, 2006, p.28).

Importa, ainda, ressaltar a semelhança da narrativa à literatura de cordel, bem como a incorporação de elementos do imaginário popular e a constante referência ao misticismo (São Jorge e sua luta com o dragão também é recorrente na obra de Glauber). Ademais, conforme já dito, há forte alusão a eventos históricos, o que garante uma mistura de personagens reais e fictícios, dando ao filme certo caráter documental. Tal amálgama foi proposital e é comentada

---

[6] O golpe militar de 1964 e o exílio de Glauber Rocha provocam imensa transformação na visão política e estética do cineasta, de modo que há uma perda da radicalidade em "O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro", cuja trama valoriza a figura do professor, o intelectual, e diminui a força da violência.
Após o golpe militar de 1964, as perspectivas revolucionárias dos militantes de esquerda brasileiros minguaram. Diante dessa mudança súbita no cenário político nacional, as repercussões no movimento do Cinema Novo foram flagrantes. No caso de Glauber Rocha, após o lançamento de "Terra em Transe" - obra mais focada nos centros de poder político, portanto distante da temática deste texto - produziu-se "O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro", que tem claro sentido de continuidade com "Deus e o diabo na terra do sol", sinais tanto da ordem temática quanto formal: no plano temático, tal ligação é demonstrada especialmente por retomar a trajetória de Antônio das Mortes e realocá-lo em um pequeno vilarejo, onde percebe seu papel de legitimador do status quo e passa a lutar ao lado do povo contra a figura do coronel poderoso. O papel do professor é central para essa mudança, de modo que Rocha privilegia formas menos radicais de resistência. Adquire sentido de disputa interna, reformista, ou seja, dentro de um sistema opressor, menos radical do que sua proposta em "Deus e o diabo na terra do sol".
Antônio das Mortes vocaliza ao final: "a gente briga junto nesta briga, mas de um modo diferente. (...)lute com as forças das suas ideias, porque elas valem mais do que eu". Desta forma, trata-se de uma perspectiva muito mais sutil e propositiva de luta.

pelo cineasta, que garante: “minha intenção é mergulhar na realidade brasileira, suas lutas e suas lendas, para chegar a exprimir a alma do meu povo em toda a sua complexidade” (ROCHA, 2004).

Rocha busca a essência do povo brasileiro, especialmente por utilizar elementos da cultura popular nacional, bem como se apropriar de sua visão de passado. Com isso, dá à luz obra de força única e coerência ímpar. A busca da justiça é peça constante em suas narrativas e, como a formação não se encontra consolidada, o olhar para o passado não intenta enaltecer heróis, não há nação plena a ser celebrada, nem lição pedagógica definida, apenas a descontinuidade e a ambivalência de seus ídolos.

O resgate de formas de resistência célebres, como o messianismo e o cangaço, tidas como fracassadas ou inadequadas, constitui meio de construir um projeto de futuro. No entanto, apesar de configurar uma “alegoria da esperança” (XAVIER, 2007, p.91), perfeita metáfora latino-americana da Revolução, padece de concretude, mas não deixa de retratar a militância política de seu tempo: a busca por justiça equitativa, eixo central da trama, passa por diversas tentativas fracassadas e tem fé no seu sucesso. Acreditam Rosa, Manuel e o espectador na sua potencialidade e têm certeza de sua materialização futura, numa tomada de poder popular, em uma Revolução que garanta a todos a igualdade. Todavia, aflora o problema da instrumentalização desse processo, porquanto se tem somente o grito retumbante e a certeza de que “mais fortes são os poderes do povo”.

O conflito entre distintas temporalidades tem o papel de garantir o distanciamento histórico e confrontar-se com uma visão alienante de história (XAVIER, 2007, p.138), sem heroificar ou glorificar personas. A década de 60 é tida como momento de continuidade dessa busca por igualdade e formação de um povo; tem-se fé no seu êxito, ao menos naquele momento.

2. “MAIS FORTES SÃO OS PODERES DO POVO”: UMA PERCEPÇÃO DA PROBLEMÁTICA DA INSURGÊNCIA POPULAR NO CAMPO JURÍDICO

Se no transe e nos movimentos sociais se busca a união popular; se Manuel lamenta que “não pode escolher”, pois carregado pelo fluxo da trama, resta, então, nos debruçarmos sobre experiências reais; se desterritorializado e fugitivo, o povo resiste e organiza-se, é para aí que focamos nosso olhar.

Toda a trama de “Deus e o diabo na terra do sol” desenlaça-se no acompanhamento de formas de luta populares impulsionadas por uma injustiça inicial e com fins à superação do modelo capitalista. Assim sendo, jamais se poderia aceitar uma noção impositiva de direito. Para tanto, adota-se a teoria do direito insurgente, a única capaz de articular satisfatoriamente o protagonismo dos movimentos sociais do campo e a complexidade de suas lutas. Essa teoria contempla a reivindicação por direitos como utilidade tática, porém intentando, como finalidade última, a extinção do modelo jurídico, o que somente será possível após um processo revolucionário.

2.1 A REVOLTA COMO MOTOR DO DIREITO: A TEORIA DO DIREITO INSURGENTE

Se o direito oficial nasce das relações sociais capitalistas e tem no Estado um garantidor, o direito insurgente firma-se por meio da concretude da resistência ao seu duplo (o direito posto). Constrói-se e ressignifica-se pela prática de seu crescimento, em meio à organização dos movimentos sociais, nasce fugitivo e inseguro mas com mirada definida: a busca por justiça e igualdade. Se o direito oficial se mostra como injustiça, o direito insurgente firma-se como luta.

De início, vale situá-lo ao lado de outras teorias oriundas da América Latina que dialogam com o marxismo.

Na década de 1980, período que marca a reconstitucionalização do Brasil, despontam algumas correntes críticas do direito que dialogam com a nossa temática (DIEHL, 2009). Dentre elas, merecem destaque: o direito alternativo, cuja fundamentação teórica é formulada precipuamente por magistrados europeus para efetivação de direitos e garantias fundamentais; o pluralismo jurídico, cuja teorização tem por fulcro estudos em comunidades marginalizadas e demonstra a existência de práticas jurídicas, especialmente sob o viés da produção normativa, para além do Estado, fundadas na vivência das próprias comunidades ou dos movimentos sociais; e o direito insurgente, que solidifica sua concepção a partir da práxis das assessorias jurídicas populares (AJPs), de modo que propõe a instituição de novas epistemologias ao sistema jurídico e orienta-se por uma finalidade ética à superação de um modelo social excludente.

Apesar de considerar que as correntes supracitadas trouxeram contribuições ao debate de seu tempo, inclusive carregando elementos comuns entre si (a exemplo do enfoque crítico marxista, muito embora seja desenvolvido de maneiras diversas) de modo que a própria diferenciação entre elas não ocorre sem prejuízo de reduzir-lhes a complexidade, opta-se por aprofundar as propostas do direito insurgente. Ainda que as mencionadas teorias reajam de forma diferente às limitações do direito oficial — aliás, seu elemento diferenciador —, justifica-se a escolha em função de seu enfoque priorizar a prática das lutas populares, uma vez que a mirada específica dos advogados que as representam acresce sentido teórico às demandas dos movimentos sociais.

As teorizações sobre o direito insurgente nascem das atividades de advogados militantes nas práticas das assessorias jurídicas populares (AJPs), destacando-se dois nomes: Baldez e Pressburger. Suas ponderações orientam-se no sentido de fornecer interpretações teóricas que abarquem as dificuldades e avanços enfrentados pelos movimentos sociais.

As reflexões do direito insurgente acolhem a percepção crítica marxista da forma jurídica moderna oficial e pretensamente absoluta como nociva e excludente (DIEHL, 2009, p.13), de modo que essa forma jurídica é entendida como um mecanismo de reprodução das relações do capital a partir da exploração do trabalho, uma forma de manutenção de classes sociais no poder e uma fórmula eficiente de exclusão de sujeitos subalternos de sua proteção. Nesse quesito, aproximam-se dos questionamentos do pluralismo jurídico quanto à insatisfação com a capacidade do direito moderno assumir demandas locais e populares.

Nessa perspectiva, pressupõe-se o conflito social como condição de possibilidade para o direito insurgente e a luta dos sujeitos oprimidos como ato fundante de sua epistemologia. Apóiam-se tanto o direito insurgente quanto o pluralismo jurídico na necessidade de questionamento da ordem jurídica monista típica da construção moderna do direito, da exclusividade do Estado na administração da justiça (RIBAS, 2009, p.24), na constante invisibilização de suas demandas e vivências na ordem institucional e na negação última de sua percepção como sujeitos concretos de direito (DIEHL, 2009). Com essa constatação, Pressburger (1995, p.32) aponta para a construção de um horizonte crítico para o direito fundado na "insurgência contra a perspectiva idealista e fragmentada do saber dominante" em si mesma excludente e ignorante da realidade do trabalhador.

Pressburger (1995, p.33) avança:

> o caldo de cultura desse *direito insurgente* é o conflito social e se revela nas estratégias dos sujeitos coletivos de alguma forma organizados. É aquela "invenção" de um direito mais justo e eficiente, que vai emergindo das lutas sociais, momento histórico e teórico em que os oprimidos se reconhecem como classe distinta daqueles que os oprimem. É este direito, ainda longe de se normatizar ou, kelsenianamente falando, ainda sem eficácia para toda a sociedade, já vai fornecendo indicativos metodológicos na busca de uma nova epistemologia.

Entretanto, sobre a relevância do aspecto construtivo do direito destacado por Pressburger, Pazello (2014, p.453) acredita que o teórico

> resiste em refletir sobre a extinção do fenômeno jurídico, dadas as condições históricas de inviabilidade revolucionária, o que não significa incorporar os entendimentos dos alternativistas para os quais a guerra de posições teria superado a guerra de movimento, importando em visão processual de revolução.

Portanto, o fundamental aqui é a radicalidade e o fortalecimento do movimento popular com vistas à construção de uma situação de possibilidade de transformação revolucionária da ordem a partir de uma dualidade de poderes, na qual não é possível a convivência entre esses dois direitos.[7] Consequentemente, a reivindicação de um "novo direito" momentaneamente defendida por alguns precursores do direito insurgente não expressa a peculiaridade de seu pensamento. O aspecto inovador de sua visão com relação ao pluralismo jurídico comunitário-participativo pensado por Wolkmer reside na radicalidade e na sua ênfase nos movimentos populares[8] e sua capacidade latente de subverter a ordem burguesa – como diria Baldez (1998, p.205), é "sob qualquer tipificação, direito contra a ordem burguesa". Nesses termos, complementa-se às ponderações de Glauber Rocha no sentido de acumulação de forças que culminam em uma dualidade de poderes na qual a violência civilizacional choca-se inexoravelmente com a resposta da violência revolucionária.

Para Ribas (2009, p.23): "O pluralismo jurídico insurgente é aquele que está impregnado na prática política de desobediência e resistência dos movimentos populares; é a

---

[7] A esse propósito, dispõe Pazello (2014, p.470-471): "Se é certo que aqui esculpimos a (re)fundação da crítica jurídica, inserindo nela o projeto político popular e insurgente, por outro lado precisamos dizer a ênfase em um direito insurgente é um modo, não ordenamental (ou seja, que não conforma um ordenamento, um sistema, nem de regras nem de relações jurídicas), de permitir a resistência enquanto predomina, no contexto da luta de classes, a assimetria de poderes, bem como um modo também não ordenamental de experienciar uma eventual dualidade de poderes. O fito revolucionário marca o direito insurgente e o seu alcançar implica o início de seu definhamento, o que chamamos de transição revolucionária e pós-revolucionária".

[8] Nos termos de Baldez (2010,p.204), "o movimento popular é o não-sujeito, o coletivo político e transformador: o sinal mais claro do advento de uma nova sociedade solidária e socialista, e, no percurso de suas conquistas, o caminho das lutas específicas que o caracterizam e personalizam. Nesse percurso, vão elaborando instâncias, institucionalizadas ou não, de vital importância para os subalternizados, nos embates de cada hora com a classe dominante e elites dirigentes".

insurgência sobre a ordem posta, a denúncia de sua impossibilidade de alcançar a justiça social e a igualdade material". Desse modo, a justiça é entendida como comprometimento ético, construído por um povo em determinadas condições sociais e históricas e orientado à igualdade (RIBAS, 2009, p.24-28).

Ainda de acordo com Ribas (2009, p.20), o cerne do direito insurgente seriam as chamadas práticas jurídicas insurgentes como "manifestações populares de pluralismo jurídico", isto é, a totalidade de ações dos movimentos populares, independentemente da judicialização de demandas. Desse modo, avança-se para os sentidos possíveis de resistência na visão insurgente do direito.

Ribas (2009, p.57-58) esclarece:

> (...) constitui-se numa dualidade: ora em operação da dogmática jurídica e da crítica do direito pelos advogados na defesa dos movimentos- o positivismo de combate; ora na invenção de um direito como instrumento das comunidades empobrecidas para a transformação de uma cultura de contestação- próxima do pluralismo jurídico propriamente dito.

Portanto, reafirma-se que o traço distintivo do direito insurgente seria a ênfase no movimento concreto e no sujeito que questiona a ordem, não em um rearranjo do Estado.

Diehl (2009, p.8) resgata Baldez para dar a dimensão da unicidade do direito insurgente no sistema capitalista. Para ele, a sua missão histórica não advém puramente do fato de configurar-se como uma juridicidade alternativa à estatal, antes, repousa na própria capacidade de seus teóricos formularem alternativas contra a ordem opressora, mesmo se utilizando de mecanismos jurídicos da ordem jurídica instituída, com a finalidade de construir uma sociedade socialista. Desse modo, depreende-se que a capacidade de resistência dos oprimidos frente às injustiças do direito oficial é valorizada, todavia, por razões táticas, opta-se por uma disputa também no interior desse sistema inserido em uma escolha estratégica mais ampla de superação da ordem estabelecida.

Assim, conclui Diehl (2009, p.14-15),

> O direito insurgente não carrega consigo uma perspectiva de luta reformista pela realização de "alguns direitos humanos", mas entende que a realização total dos direitos humanos não é factível na sociedade capitalista, ensejando a sua superação em prol da verdadeira emancipação humana(...) Sua estratégia de ação deve ser crítica a ponto de compreender, porém, que soluções parciais e intra-sistêmicas podem representar tanto um retrocesso político (na medida em que legitimam a atual sociedade de classes como uma suposta sociedade "plural" e "democrática"), como também um avanço em termos da consciência da classe trabalhadora.

Pressburger (1995, p.35) defende a necessidade da disputa interna do direito oficial. Para ele, a luta dentro de suas formas, estrutura e racionalidade não podem ser negligenciadas sob pena de negar um amplo rol de conquistas históricas contra a imposição desenfreada do capital. Deste modo, a resistência constrói-se em constante tensão sob dois pólos distintos: de um lado, reivindica-se um mínimo garantista das condições dignas de vida no capitalismo, todavia, ao fazê-lo, acaba por legitimar e reforçar o papel de um Estado opressor.

Nesse sentido, toma forma a opção das organizações camponesas de intensificar sua luta política pela efetivação de direitos contra o latifúndio improdutivo, pela garantia universal do acesso à terra e por condições dignas de trabalho no campo. Pelo fato dos principais articuladores do direito insurgente terem formulado suas ideias junto aos movimentos sociais, há forte intercâmbio entre a prática cotidiana da luta das classes subalternas e suas formulações teóricas, operando na tensão sempre presente entre a legitimação da ordem posta e a construção de alternativas a ela.

Acerca dessa tensão na luta pela terra, Baldez (1998, p.158) percebe que as organizações campesinas aprenderam em sua trajetória a desconfiar dos compromissos do Estado com sua luta, isso porque as meras elaborações jurídicas não seriam suficientes para alcançar os fins almejados, sendo necessário acoplar a estratégia das ocupações de terras, ou seja, a intervenção direta na realidade.

2.2. AS PRÁTICAS INSURGENTES EM "DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL"

Neste momento, após a explicação sobre a realidade representada no filme sob debate e sobre as percepções do direito insurgente, pode-se proceder à análise insurgente do direito a partir de práticas retratadas na obra.

De início, pode-se depreender o Messianismo (representado no filme pelo resgate de Canudos) e o Cangaço (ainda que desfalcado da robustez inicial do movimento) como momentos emblemáticos de soberania popular e de resistência ao modelo capitalista imposto. Torna-se perceptível na obra a reestruturação da sociedade por suas bases a partir do combate à concentração fundiária e à estratificação social. Ainda que revestido de evidente conteúdo religioso, o beato Sebastião dirige-se aos campesinos que o seguiam: "o homem não pode ser escravo do homem. O homem tem que deixar as terras que não é dele e buscar as terras verdes do céu. Quem é pobre vai ficar rico...quem é rico vai ficar pobre."

O caráter de insurgência permeia sua fala, assumindo ares de revolta quando evoca: "...e nós não vai ficar sozinho porque meu irmão Jesus Cristo mandou um anjo guerreiro com sua lança pra cortar a cabeça dos inimigos."

O cangaceiro Corisco, remanescente do bando de Lampião, ainda que no filme esteja despojado do poderio de outrora, permanece fiel ao ideário libertador que notabilizou o movimento, quando, antes de ser morto pelo jagunço Antonio das Mortes, representante do poder instituído, reitera o poder popular: "...mais fortes são os poderes do povo!"

Dessa forma, o grande destaque é o caráter auto-organizativo das formas de resistência, que nascem, crescem e ressignificam-se no seio popular. Tomam forma, agregam traços organizativos definidos e definham sem, necessariamente, serem vítimas de imposição estatal para o seu fim (perseguição). Assim, têm finalidade revolucionária e almejam a construção de uma sociedade mais igualitária.

Outro momento significativo da obra aqui debatida é quando o bando chefiado por Corisco ocupa uma propriedade rural. Ainda que na ilegalidade e de forma violenta, a tomada da "casa grande" adquire caráter simbólico da vitória da vontade popular contra o modelo instituído. Retoma-se, aqui, a práxis revolucionária de que a posse da terra e a equitativa divisão dos seus frutos caracterizam ato político legítimo.

Portanto, acredita-se que a faísca revolucionária somente pode ser identificada nos instantes de ruptura presentes nas diversas formas de luta, conformando-se os modelos de ação à configuração histórica e política do momento.

Consentâneo com o cenário em que transcorre o filme, Glauber Rocha condiciona seu discurso à violência, de modo que este elemento permeia toda a obra e serve de impulso às mudanças de perspectiva no filme. Tratam-se, logicamente, de exageros narrativos retratados na obra, mas justificam os desencontros em que deságuam os movimentos.

Merecem destaque, ainda, dois momentos de ruptura e reestruturação dos modelos de resistência no sertão. O primeiro deles trata-se do sacrifício de um bebê pelo beato Sebastião, como forma de purificação. De início, Manuel e Rosa nada fazem para impedir o sacrifício, entretanto, num lampejo de arrependimento, Rosa assassina o beato. A cena retratada coincide com o instante em que Antonio das Mortes atira contra a comunidade de seguidores, desfazendo-se a proposta messiânica de salvamento e conduzindo o casal Manuel e Rosa ao segundo momento, a seguir descrito.

O segundo rompimento dá-se em dois momentos, iniciando-se no episódio de castração do dono da "casa grande", antes mencionada, e finalizando-se com a morte de Corisco. A cena da castração aborda, concomitantemente, o ritual de inicialização de Manuel ("Satanás") e a imposição da vontade de Corisco, mais tarde revista, no segundo momento, quando o cangaceiro, percebendo a inevitabilidade da morte, reparte a riqueza amealhada no cangaço e oferece a oportunidade de libertação a Manuel.

Inserta na proposta estética do transe, na qual se alicerça a obra "Deus e o diabo da terra do sol", a atitude libertária de Corisco diante da morte, despojando-se da fortuna e mudando de posição quanto ao determinado para Manuel (indo da imposição unilateral da sua vontade ao diálogo ponderado de libertação) constitui teatralização do julgamento.

A título de comparação, convém destacar a passagem do julgamento conduzido por Joca Ramiro em "Grande sertão: Veredas" de João Guimarães Rosa (2015, p.212). Assim como Corisco no ritual de iniciação de Manuel, Joca Ramiro, chefe jagunço, assume papel de juiz, todavia apresenta-se cerimonioso, formal. Ambos estão situados em mundos de fantasia pautados pela estruturação da sociedade entre arcaico e moderno. Entretanto, apresentam sentidos contrários: Joca Ramiro adota as formas jurídicas oficiais, abraça as formas "civilizadas" de julgamento, em detrimento da escolha tradicional (RONCARI, 2004, p.302-303). Já Corisco rejeita o direito e firma-se na lei do punhal, dobrando-se ao diálogo com seus pares somente ao final. Assim, Rocha rejeita as formas jurídicas e impõe à força a violência de sua estética.

Além disso, identifica-se no confronto final entre Corisco e Antônio das Mortes, em última análise, a síntese do embate entre o insurgente e o instituído: se Corisco poderia representar uma racionalidade para além da ordem posta, Antônio das Mortes representaria outra versão que, apesar de estar no campo da ilegalidade, reafirma estruturas de poder legitimadas pelo direito burguês, combatendo em nome da legalidade.

Há rejeição da ordem instituída em detrimento de uma nova construção popular.

Por fim, para fechar o ciclo temático proposto neste texto, afirma-se que apesar da verossimilhança dos sujeitos representados e da identificação de elementos jurídicos na obra, o resgate dos sujeitos concretos é imprescindível para não se deixar seduzir por um elogio puro da violência. As percepções jurídicas são totalmente imaginativas. Nesse sentido, ganha corpo o resgate dos movimentos sociais, especialmente quando considerado o horizonte histórico não revolucionário, no qual importa rever a relação com o direito e disputá-lo

taticamente. Poder-se-ia identificar tal mudança na obra "O dragão da maldade contra o santo guerreiro" (1969) com a valorização de formas intra-sistêmicas e menos radicais de luta, entretanto tal perspectiva ultrapassa os limites da análise pretendida neste texto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A relevância do Cinema Novo na cultura brasileira é inegável e muito foi teorizado a esse respeito na literatura especializada. O sertão como cenário de misticismo e revolta, presente na obra "Deus e o diabo na terra do sol", ainda hoje pode ser identificado no cinema brasileiro contemporâneo, como se dá no chamado Cinema de Retomada, ainda que este complexifique a representação delineada no Cinema Novo, abraçando ideia mais realista do sujeito nordestino.

A visão estética e política de Glauber Rocha, embora engessada em alguns aspectos pela conjuntura política de seu tempo, continua vigorosa pela tenacidade e mordaz crítica do capitalismo. A partir da construção imagética do sertão como reduto sintetizador da brasilidade, estudou-se o sentido de insurgência possível em "Deus e o diabo na terra do sol". Conquanto ficcional, a obra retoma elementos inerentes aos principais movimentos de resistência do sertão, o Messianismo e o Cangaço, ultrapassando-lhes a realidade histórica e refletindo a crença glauberiana daquele momento, de superação do sistema capitalista-colonial-opressor.

Na análise da obra, optou-se por metodologia expansiva, na medida em que ela não constitui referencial único, mas ponto de partida para outras incursões. Assim, o filme ganha novos sentidos e interpretações, e o próprio ser representado, o sertanejo, materializa-se, revolta-se e ganha vida.

A estética da fome glauberiana centra-se no sertanejo em movimento. O cenário de desolação é palpável e os personagens, afastados da ideia de permanência, seja pela inclemência da terra, seja pela impossibilidade de possuí-la, impulsionam-se a um futuro inevitável que, porém, ao final, para além do filme, não se mostrou assim tão inevitável.

Feitas essas considerações, foi possível adentrar na análise insurgente do direito a partir de práticas retratadas no filme. Todavia, sua intenção não se esgotou aí. Isso porque a unicidade do direito insurgente reside na ênfase do próprio sujeito que questiona a ordem.

Com isso, do direcionamento à justiça social pode surgir uma possibilidade libertária, síntese das tensões reivindicatórias e revolucionárias da militância política.

A teoria do direito insurgente contempla a reivindicação por direitos como utilidade tática, intentando, porém, como finalidade última, a extinção do modelo jurídico, possível apenas após processo revolucionário.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALDEZ, Miguel Lanzellotti. A luta pela terra urbana. *Revista de direito da Procuradoria Geral do Estado do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 51, p. 152–170, 1998.

_____. Anotações sobre direito insurgente. *Captura críptica*: direito, política, atualidade, Florianópolis, n. 3, vol. 1, p. 195-205, jul,-dez. 2010.

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. *ALCEU*: revista de comunicação, cultura e política, Rio de Janeiro, v.8, n.15, p. 242-255, jul./dez. 2007.

CASSINS, Fahya Kury. A violência da fome e da câmera: Glauber Rocha e deus e o diabo na terra do sol. In: SIMPÓSIO DE HISTÓRIA CULTURAL, 6, 2012, Teresina. *Anais do VI Simpósio Nacional de História Cultural*: Escritas da História: Ver - Sentir – Narrar. São Paulo: GT Nacional de História Cultural da ANPUH, 2012. Disponível em:<http://ow.ly/2UuG306Dbsn>. Acesso em: 20 ago. 2016.

DIEHL, Diego Augusto. Metodologia da assessoria jurídica popular na luta pela realização histórica dos Direitos Humanos. In: ENCONTRO ANUAL DA ANDHEP: - Direitos Humanos, Democracia e Diversidade, 5., 2009, Belém. *Anais...* São Paulo: ANDHEP, 2009. Disponível em: <ow.ly/Qo1P306D5En>. Acesso em: 20 ago. 2016.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. 1.ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968.

GODDARD, Jean-Christophe. Deleuze e o cinema político de Glauber Rocha - Violência revolucionária e violência nômade. *Revista Lugar Comum*, Rio de Janeiro, n. 31, p. 181-189, 2012.

NAGIB, Lúcia. *A Utopia no Cinema Brasileiro*: matrizes, nostalgia, distopias. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

PAZELLO, Ricardo Prestes. *Direito insurgente e movimentos populares*: o giro descolonial do poder e a crítica marxista ao direito. 2014. 545 f. Tese (Doutorado em Direito) – Programa de Pós-Graduação em Direito, Setor de Ciências Jurídicas, da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

PRESSBURGER, Miguel. Direito, a alternativa. In: OAB–RJ. *Perspectivas sociológicas do direito*: 10 anos de pesquisa. Rio de Janeiro: OAB/Universidade Estácio de Sá, 1995, p. 21-35.

RIBAS, Luiz Otávio. *Direito insurgente e pluralismo jurídico*: assessoria jurídica de movimentos populares em Porto Alegre e no Rio de Janeiro (1960-2000). 2009. 149 f. Dissertação (Mestrado em Direito) – Curso de Mestrado em Filosofia e Teoria do Direito do Programa de Pós-Gradução em Direito da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

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

_____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder.* São Paulo: Editora UNESP, 2004.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão*: Veredas. 21. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

SIEGA, Paula. A estética da fome: Glauber Rocha e a abertura de novos horizontes. *Confluenze*, Bologna, v.1, n.1, p. 158-177, 2009.

TRINDADE, Alexandro Dantas. A emergência da ideia de "América Latina" no pensamento cinematográfico brasileiro. *Lua Nova*, São Paulo, n. 92, p. 105-143, 2014.

VIANA, Irma. Da estética da fome a eztetyka do sonho: trajetória artístico-intelectual glauberiana. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 38., 2014, Caxambu-MG. *Anais...* São Paulo: ANPOCS, 2014. Disponível em: <ow.ly/rREE306Dch8>. Acesso em: 20 ago. 2016.

WOLKMER, Antonio Carlos. *Pluralismo jurídico*: fundamentos de uma nova cultura no direito. 3. ed. São Paulo: Alfa-Ômega, 2001.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. 1.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. *Sertão mar*: Glauber Rocha e a estética da fome. 2.ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. Prefácio. In: ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. Prefácio. In: ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DEUS e o diabo na terra do sol. Direção: Glauber Rocha. Brasil, 1964. Drama. DVD (125 min.). Preto e branco.

O DRAGÃO da maldade contra o santo guerreiro. Direção: Glauber Rocha. Brasil, 1969. Drama. DVD (95 min.). Colorido.