

Uma nova perspectiva de cangaço: o mito e a guerrilha no Cinema Novo



Caroline Lima Santos

Mestre em História Regional e Local
Universidade do Estado da Bahia

Resumo:

Este trabalho discute as representações sociais atribuídas ao cangaço no filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, tomando-o como fonte para análise da conjuntura política brasileira na década de 1960. Parte-se da premissa de que a filmografia produzida pelos intelectuais do Cinema Novo era compreendida como uma "missão", pois estaria dando voz aos marginalizados. Consideramos a literatura como campo de influência na construção do filme citado na perspectiva da construção do sertão nordestino e do personagem Corisco. Deste modo, problematizamos aqui a representação do cangaceiro produzida por Rocha e o projeto político de esquerda defendido pelo grupo de intelectuais de classe média ao qual pertencia. Finalmente, assinala-se que a produção cinematográfica de Glauber Rocha trabalhou a imagem do cangaço mediante uma perspectiva mitológica, e não histórica.

Palavras-chave:

Brasil – História – Governo militar, 1964-1985
Deus e o diabo na terra do sol (filme)
Cangaço

Esta pesquisa foi financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia.

As possibilidades do estudo da imagem

O cinema e a imagem como objeto ou fonte de pesquisa estão presentes nos estudos na área de história desde a década de 1980, tendo em vista as contribuições de historiadores como Marc Ferro, por exemplo.¹ A escola dos *Annales* inaugurou diversos debates e abordagens na ciência história e proporcionou o diálogo com outras ciências humanas. Desses debates surgiram estudos acadêmicos pautados nas relações entre história e cinema, história do cinema, história e fotografia, enfim, o uso da imagem tanto como recurso no ensino de história como nos estudos e produção do conhecimento na área.

O avanço da história cultural e da nova história cultural possibilitou ao historiador um leque de possibilidades referentes a objeto de estudo e a fontes documentais. O debate em torno dos paradigmas rivais, assunto em que não entraremos aqui, nos encaminhou para novas perspectivas historiográficas, como uma história das mulheres, da sexualidade, da religião, da comida, analisando e percebendo subjetividades, discursos e o poder da linguagem como algo constitutivo da história.

Diante disso, acredita-se na importância de fazer uma pequena discussão em torno do imaginário e das representações, de forma sintética, objetivando apenas situar um pouco a proposta e as possibilidades da pesquisa em torno da relação entre história e cinema. A história do imaginário pode contribuir no estudo das representações sociais, tendo em vista o cinema como arte e um possível veículo ideológico. Assim, entendemos que o filme, ao falar de uma temática do passado, pode certamente, segundo Marc Ferro, estar embutindo percepções e conceitos do presente nas obras cinematográficas tidas como “filmes históricos”.²

Para autores como François Laplatine e Liana Trindade, a imaginação na atualidade configurou-se como um caminho possível que nos permite atingir o real, como também permite vislumbrar as coisas que possam se tornar realidade.³ Os autores frisam que o uso da imagem como

1 Marc Ferro, *Cinema e História*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992. A primeira edição é da década de 1980.

2 Ferro, *Cinema e História*.

3 François Laplatine e Liana Trindade, *O que é imaginário*, São Paulo, Brasiliense, 2003.

forma de comunicação social é uma característica também da sociedade ocidental; logo, as análises sobre imaginário, ideologia e símbolo partem dessa sociedade.

Os meios de comunicação de massa, como a TV, o cinema e até mesmo a fotografia, tornaram o imaginário presente nas fantasias, nos projetos, em tipos de idealizações individuais e outras expressões simbólicas. Entretanto, os autores destacam que, ao falarmos de ideologia, imaginário e símbolo, estamos analisando categorias diferentes.

Eles conceituam imagem da seguinte forma:

Imagens são construções baseadas nas informações obtidas pelas experiências visuais anteriores. Nós produzimos imagens porque as informações envolvidas em nosso pensamento são sempre de natureza perceptiva.⁴

Ou seja, “imagens são coisas concretas, mas são criadas como parte do ato de pensar”. Diante disso, entendemos que “a imagem que temos de um objeto não é o próprio objeto, mas uma faceta do que nós sabemos sobre esse objeto externo”.⁵ Deve-se atentar, nessa perspectiva, para o fato de que as imagens não são coisas passivas; elas se transformam, mudam, pois são criações dos nossos pensamentos e este muda sempre que nos aproximamos de outros conhecimentos; assim, as imagens externas acompanharão a cada nova informação.

Portanto, a existência do real, daquilo chamado de material, configura-se em algo a ser percebido e interpretado, segundo os autores. Nesse caso, o real seria “a interpretação que os homens atribuem à realidade. O real existe a partir das ideias, dos signos e dos símbolos que são atribuídos à realidade percebida”.⁶

Para melhor compreensão da realidade posta pelos autores, estes apresentam o seguinte conceito de ideia: “as ideias são representações mentais de coisas concretas ou abstratas. Essas representações nem sempre são símbolos, pois as imagens podem ser apenas sinais ou signos de referência, as representações aparecem referidas aos dados concretos da

4 Laplatine e Trindade, *O que é imaginário*, p. 10.

5 Laplatine e Trindade, *O que é imaginário*, p. 10.

6 Laplatine e Trindade, *O que é imaginário*, p. 12.

realidade percebida”.⁷ Justamente esse é o ponto que diferencia a imagem do símbolo, pois a imagem parte de um objeto concreto, enquanto o símbolo pode partir de representações, o que dá a este um caráter sincrético e polissemântico, que funciona com o movimento cultural dos indivíduos sobre a mesma figura sintética. Nesse caso, o símbolo

prevalece sobre a imagem, à medida que, enquanto a imagem está mais diretamente identificada ao seu objeto referente – embora não seja a sua reprodução, mas a representação do objeto –, o símbolo ultrapassa o seu referente e contém, através de seus estímulos afetivos, meios para agir, mobilizar os homens e atuar segundo suas próprias regras normativas (relacional ou de substituição).⁸

Pode-se então afirmar que tanto o símbolo quanto a imagem constituem-se em representações. Entretanto, como o símbolo está diretamente ligado a sensações e estímulos afetivos, segundo Laplatine e Trindade, estaria, portanto, ligado a um sistema que, apesar de não substituir o sentido, pode certamente conter uma pluralidade de interpretações.

Possivelmente as representações e os significados que serão dados a certo objeto ou ideia dependerão da forma como ela será identificada. Melhor dizendo, dependerá da intencionalidade dos atores em uma dada situação em que as imagens estão operando.

Entende-se que a força do simbólico nas nossas vidas é real, pois sua mobilidade promove nossas experiências cotidianas, como o sentimento de cura das doenças mentais e físicas e nos fazendo sentir raiva, alegria, sermos violentos e benevolentes. Dessa maneira, a imaginação não estaria profundamente ligada ao subjetivo. Ela parte de algo real, sendo eficaz para solucionar de forma fantasiosa as contradições reais. Assim, o imaginário passa a ter poder material e político para legitimar instituições e símbolos sociais.

Feita então a defesa do imaginário como campo no estudo da história, possibilitando identificar as representações do real na imagem – no nosso caso, o cinema –, seria interessante pensar um pouco sobre as concepções de representação na historiografia. Para essa discussão, é interessante partir do debate sobre esse domínio tendo como base o autor

7 Laplatine e Trindade, *O que é imaginário*, p. 12.

8 Laplatine e Trindade, *O que é imaginário*, p. 13.

Roger Chartier, já que ele tornou-se referência nos estudos em história no campo das representações e da cultura.

Para Chartier, as representações sociais são práticas culturais, isto é, são estratégias de pensar a realidade e construí-la. As representações sociais “não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas”.⁹

Conforme recomenda Chartier, as representações supõem um campo de concorrências e de competições: “as lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio”.¹⁰ A história das representações tendeu a firmar-se como complemento e nova orientação da história cultural, uma vez que expressou, para os herdeiros da tradição dos *Annales*, a possibilidade de integração dos indivíduos ao social e ao histórico.

Tendo em vista a representação como “prática social” e como mecanismo na disputa das “concepções de mundo”, compreendemos que o cinema pode evidenciar “representações sociais” do passado, a partir da construção imagética de um determinado acontecimento histórico por parte do cineasta. O cineasta não é um historiador, mas pertence a um determinado grupo social e fala por ele. No momento em que se propõe a cinematografar o passado histórico, esse produto - o filme - trará elementos ideológicos, políticos, imagéticos e até mesmo projetos defendidos por esse grupo.

Considerando esses elementos, podemos perceber as possibilidades do uso do cinema na pesquisa histórica. Para Marc Ferro, o cinema intervém na história tanto no plano do fazê-la como também no plano de sua compreensão. Primeiro como agente da história, apesar de aparecer inicialmente como evidência do progresso científico, o cinema conservou consigo esse aspecto. Entretanto, ao tornar-se arte, os primeiros a usá-lo para interferir na história com filmes e documentários retrataram-na a partir

9 Roger Chartier, *A História Cultural: entre práticas e representações*, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1990, p. 17.

10 Chartier, *A História Cultural*, p. 17.

de representações do real, e assim doutrinavam ou edificavam acontecimentos e fatos.¹¹

A utilização política do cinema ocorreu no momento em que este começou a influenciar na tomada de consciência da humanidade. Segundo Ferro, “desde que os dirigentes de uma sociedade compreenderam a função que o cinema poderia desempenhar, tentaram apropriar-se dele e pô-lo a seu serviço: em relação a isso, as diferenças se situam ao nível da tomada de consciência, e não ao nível das ideologias”.¹²

Ou seja, o cineasta teria o poder de revelar zonas ideológicas e sociais na medida em que coloca e defende uma ideia, apresentada como “ideal” para a sociedade. O filme pode transmitir mensagens; é um texto a ser lido. Para Ferro, a linguagem cinematográfica não é inocente, mas pode se configurar numa expressão literária. Um texto que conta histórias e histórias, expressa culturas e reflete uma sociedade que, além de produzir, também pode, ela mesma, receber as mensagens ali colocadas pelos cineastas.

O cinema é um artigo cultural repleto de histórias e relações pessoais. No conjunto da obra podemos perceber seu valor artístico, empreendedor e político, pois é fruto do desenvolvimento industrial e dos meios de comunicação, passando então a influenciar a consciência e o inconsciente, o imaginário no campo das representações do real.

O filme é um produto, é arte e política. O cinema pode provocar emoções e ações, como também pode exercer a função de agente da história, fazendo-nos perceber representações do passado e até mesmo projetos políticos pensados e estruturados para o futuro. Considerando os domínios da história, suas abordagens e dimensões, temos no cinema um objeto de estudo possível e também uma fonte documental para estudar as representações do passado e do presente e, assim, obter uma nova perspectiva de escrita da história. Nesse sentido, iremos analisar as representações do movimento do cangaço em uma obra cinematográfica produzida em um período posterior a ele; estudaremos as imagens e símbolos do cangaço no filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha.¹³

11 Ferro, *Cinema e história*, 1992.

12 Ferro, *Cinema e história*, p. 13-14.

13 Glauber Rocha, *Deus e o diabo na terra do sol*, Rio de Janeiro, Copacabana Filmes, 1964, 35mm, preto e branco, 3.400 metros, 125 minutos.

A construção imagética do sertão e do cangaço

Entre invenções e reinvenções do nordeste e até mesmo dos “nordesterns”, entre o mito e a realidade na história da região nordestina, cangaceiros e beatos criaram fatos, estórias e guerras que foram apropriadas por literatos e, não tardando, pelos cineastas. Se houve uma criação de um nordeste seco e miserável na literatura de autores como Raquel de Queiroz e José Lins Rego, essa linguagem acabou influenciando cineastas para denunciar o latifúndio e o abandono dessa região, além de legitimar o cangaço e o messianismo como “fenômenos” próprios do sertão nordestino.¹⁴

Para análise das imagens e dos símbolos que envolveram a temática no filme de Glauber Rocha, consideramos as leituras feitas pelo cineasta, sua biografia e sua postura política. Para identificar as representações que foram dadas ao cangaço pelo Cinema Novo, consideramos o filme analisado e a literatura da década de 1950 como fontes de pesquisa. O uso do cinema e da literatura como fonte de pesquisa torna-se viável neste estudo tendo em vista a construção de um imaginário em torno do fenômeno do cangaço nos filmes produzidos no Brasil entre as décadas de 1950 e 1960.

O uso da literatura aqui é pertinente, uma vez que, segundo artigo publicado por Rocha em 1957 na revista *Mapa*, nota-se que o literato José Lins do Rego teve grande importância na sua visão de Nordeste. Para o cineasta, o literato,

em gesto de pena, colhendo uma paisagem e um drama, entra pelo coração com uma força de vento sadio, forte. Não é apenas fotógrafo, um memorialista; traça, com hábeis domínios, o nordeste do senhor de engenho e do cangaceiro. Assim, ultrapassa a lembrança numa criação de heróis, num levantamento de mitos.¹⁵

Justamente na criação mítica do seu Corisco em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, num momento em que o campo se levantava em torno das ligas camponesas, o filme de Rocha vem falar de revolução e luta.¹⁶ O debate em torno da revolução na década de 1960 teve como base os novos rumos

14 O termo “nordestern” foi criação do pesquisador potiguar-carioca Salvyano Cavalcanti de Paiva (1923-2000) para definir filmes sobre o cangaço. Ver Maria do Rosário Caetano, *Cangaço: o nordestern no cinema brasileiro*, Brasília, Avathar, 2005.

15 apud João Carlos Teixeira, *Glauber Rocha, esse vulcão*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1997. p. 556-587.

pós-guerra. Acredita-se que, nessa película do Cinema Novo, o cangaço, ou o banditismo, apareceu como “uma forma primitiva de protesto social”.¹⁷ Hobsbawm, ao tratar dos rebeldes primitivos, deixa nítida a tese de que estes eram fruto de circunstâncias sociopolíticas e de práticas parecidas, mesmo em períodos e espaços diferentes.

Hobsbawm evidenciou que em todas as sociedades camponesas existiu algum tipo de bandido social, que era protegido pela população local. Esses “heróis” acabaram se tornando mitos, e foram essas versões míticas que chegaram à literatura e ao cinema. Observando o início da década de 1960 e o grande debate em torno do futuro político do País, essas figuras míticas poderiam representar a busca pela liberdade, a denúncia do abandono do Estado à população camponesa e até mesmo um projeto revolucionário em tempos de instabilidade política.

Para compreender as contribuições teóricas de Hobsbawm e a sua relação com a produção cinematográfica *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, é importante entender o projeto político defendido pelos intelectuais brasileiros, grupo no qual Glauber Rocha estava incluído. Devemos atentar para o novo contexto sociopolítico internacional, principalmente no que se refere à Guerra Fria e à disputa ideológica entre soviéticos e estadunidenses.

Tendo em vista a breve aliança entre socialistas, democratas e liberais contra inimigos comuns – o nazismo de Hitler e o fascismo de Mussolini –, o mundo passou por grandes transformações no âmbito político e principalmente ideológico. Tais mudanças foram consequência da Guerra Fria entre Estados Unidos e União Soviética, configurando a disputa mundial entre capitalismo e socialismo. Essas mudanças foram sentidas pelos intelectuais brasileiros pertencentes à classe média e, segundo Hobsbawm,¹⁸ essas disputas e transformações foram frutos do fim da luta mundial contra um inimigo comum.

Jamais a face do globo e a vida humana foram tão dramaticamente transformadas quanto na era que começou sob as nuvens em cogumelo de Hiroxima e Nagasaki. Mas

16 Cf. Ana Maria dos Santos, “Desenvolvimentismo, trabalho e reforma agrária no Brasil, 1950-1964”, *Tempo*, 7 (1999).

17 Eric J. Hobsbawm, *Rebeldes primitivos: estudo sobre as formas arcaicas dos movimentos sociais nos séculos XIX e XX*, Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978, p. 27.

18 Eric J. Hobsbawm, *Era dos extremos: o breve século XX 1914-1995*, São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

como sempre a história tomou apenas consciência marginal das intenções humanas, mesmo as dos formuladores de decisões nacionais. A verdadeira transformação social não foi pretendida nem planejada. E, de qualquer modo, a primeira contingência que se teve de enfrentar foi o imediato colapso da grande aliança antifascista. Assim que não mais houve um fascismo para uni-los contra si, capitalismo e comunismo mais uma vez se prepararam para enfrentar um ao outro como inimigos mortais.¹⁹

Com o fim dos nazifascistas, não havia mais uma luta comum para comunistas e capitalistas. Como a guerra armada era inviável para as duas potências da época, a luta seria silenciosa, tendo como “arma” a disputa ideológica. As consequências desse conflito indireto entre estadunidenses e soviéticos permearam o imaginário de diversos intelectuais brasileiros, além de influenciar teoricamente os currículos universitários, geralmente com o pensamento marxista. Considerando o contexto pós-guerra e a disputa ideológica entre soviéticos e estadunidenses, podemos materializar, possivelmente, as representações e leituras atribuídas ao cangaço no filme de Glauber Rocha, considerando a formação dos intelectuais da década de 1960.

***Deus e o Diabo na Terra do Sol:* o cangaço fruto do contexto político da década de 1960**

A década de 1960 tornou-se importante para a pesquisa por dois motivos. O primeiro é que estávamos vivendo os reflexos da Guerra Fria no País, de forma ofensiva. O segundo porque, no cinema brasileiro, o movimento cinemanovista nos trouxe uma nova perspectiva de cangaço. Se antes o tínhamos como aventuras estilo *nordestern*, com Glauber Rocha assistia-se a uma nova estética cinematográfica: a da fome. As obras do Cinema Novo falavam de política e de um projeto revolucionário para o Brasil, a partir da ficção que nos mostrava muito da realidade.

Nosso objetivo é evidenciar o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* como documento histórico para estudar a década de 1960. Para isso, têm-se em vista as representações de cangaço no personagem Corisco, um cangaceiro revolucionário inconformado com a exploração do latifúndio e com o sistema político excludente. Na película, os personagens Rosa e

19 Hobsbawm, *Era dos extremos*, p. 177.

Manuel, ao encontrarem Corisco, percebem na luta armada no sertão nordestino uma forma de romper com a política considerada excludente posta no País. Nesse sentido, apresentam-se ao leitor aspectos de um projeto político defendido pelos intelectuais de esquerda brasileiros, os quais perceberam na literatura e no cinema mecanismos de convencimento da população brasileira para lutar contra o sistema imperialista que estava inserido no Brasil.

Pensando neste contexto histórico, essas transformações políticas e sociais foram solidificadas no Brasil ao longo da década de 1950, o que alterou o consumo e o comportamento de parte da população que habitava os grandes centros urbanos. Nesse momento, a consolidação no Brasil da chamada sociedade de massa trouxe consigo a expansão dos meios de comunicação, a exemplo do rádio e do cinema, que cresceram no início dos anos 1950, provocando aumento da publicidade.

Essa conjuntura certamente influenciou ideologicamente nossos intelectuais. O filme e suas representações do real foram apresentados no cinema brasileiro para criticar o atraso do nordeste ou para denunciar a vida dura do nordestino em se tratando do ciclo de filmes do cangaço. Em 1964, com *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, não se tem uma aventura entre o bem e o mal, ou um romance entre um cangaceiro arrependido e uma mocinha. Temos no latifúndio e na Igreja Católica mediéfica os principais responsáveis pelo atraso e pela miséria nordestina.

O argumento de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* é uma síntese de fatos e personagens históricos concretos, como o cangaço e o mandonismo local dos coronéis no Nordeste, perpassando o beatismo ou misticismo de base milenarista, a literatura de Cordel e personalidades que representaram Lampião e Corisco, como Euclides da Cunha e Guimarães Rosa, Antônio Conselheiro e Antônio das Mortes (jagunço ou assassino de encomenda de Vitória da Conquista). No filme, tem-se uma guerra de classes entre o cangaço e o messianismo contra a Igreja Católica e o latifúndio. Isso foi muito bem retratado em alguns personagens do filme, no momento da contratação de Antônio das Mortes, em que estavam presentes as figuras do bispo católico e um coronel. Estes representavam o sistema capitalista que oprimia o povo e o imperialismo norte-americano.

Esse embate de classes entre o cangaço e o latifundiário fica explícito na obra de outro intelectual do período, Rui Facó.²⁰ O “fanatismo” e o “cangaceirismo”, para o autor, foram frutos do monopólio da terra, dos atuais latifúndios, desta divisão injusta de terra casada ao domínio imperialista, sendo os principais obstáculos de nosso desenvolvimento econômico, social, político e cultural. O monopólio da terra, a monocultura e o trabalho escravo nos distanciaram do crescimento das forças produtivas e da tecnologia, por isso o nordeste foi considerado arcaico.

Segundo Facó, a situação dos pobres do campo com as usinas de açúcar após a abolição do trabalho escravo não mudou, continua a mesma de 1856. Nesse sentido, o cangaço e o messianismo representaram uma alternativa para sair daquela situação, a esperança de uma vida melhor, “e muitas vezes lutando por ela a seu modo, de armas nas mãos. Eram eles frutos da decadência de um sistema econômico-social que procurava sobreviver a si mesmo”.²¹

Facó apresentou na sua obra uma tese interessante para explicar o momento de choque entre as populações do interior e o latifúndio: o êxodo em massa e a migração de nordestinos para a Amazônia e depois para São Paulo, como uma forma de resistência, chamando esse processo de “progressista”. A migração representou para o latifúndio algo negativo:

Essa migração em massa representa na prática uma ruptura com o latifúndio, um sério desfalque para ele. Para sobreviver como latifúndio semifeudal, ele deveria dispor de mão de obra semiservil. E esta lhe fugia agora. A sua salvação é que as malhas do sistema latifundiário semiservil se estendem a todo o País, com alguns claros apenas na pequena propriedade da extremidade meridional, no Rio Grande do Sul, e que não pesava no conjunto.²²

Diante dessa conjuntura de fuga da exploração dos coronéis e da falta de perspectiva com a agricultura na terra seca, as formas de reação à fome e à miséria estariam na

(...) formação de grupos de cangaceiros que lutam de armas nas mãos, assaltando fazendas, saqueando comboios e

20 Rui Facó, *Cangaceiros e fanáticos: gênese e lutas*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963.

21 Facó, *Cangaceiros e fanáticos*, p. 21.

22 Facó, *Cangaceiros e fanáticos*, p. 31.

armazéns de víveres nas próprias cidades e vilas e/ou na formação de seitas de místicos – fanáticos – em torno de um beato ou conselheiro, para implorar dádivas aos céus e remir os pecados, que seriam as causas de sua desgraça.²³

Não seria a teoria de Rui Facó a mesma a que assistimos na película de Rocha? Não só isso. Na obra de Facó, a fuga para São Paulo e para a Amazônia tornava o sertanejo regresso um crítico ao sistema de trabalho imposto pelo latifúndio, e inconformados reagiram. Para esses intelectuais, o povo reagiria a esse sistema caso saísse do sertão e fosse para regiões mais urbanizadas, pois nesses espaços estavam os intelectuais.

O cangaço configurou-se num problema social que era tratado como crime, segundo Facó e Rocha. Para esses intelectuais, o cangaço era uma forma de subversão da ordem e enfrentava a hegemonia do latifúndio, provocando choque de classes. Facó definiu o cangaceiro e o “fanático” da seguinte forma:

O cangaceiro e o fanático eram os pobres do campo que saíam de uma apatia generalizada para lutas que começavam a adquirir caráter social, lutas, portanto, que deveriam decidir, mais cedo ou mais tarde, seu próprio destino. Não era ainda uma luta diretamente pela terra, mas era uma luta em função da terra – uma luta contra o domínio do latifúndio semifeudal.²⁴

Facó chega a identificá-los como “classe potencialmente revolucionária”. Contudo, pensando as décadas de 1920-40, esses sujeitos não tinham consciência de classe, seu inimigo não era percebido claramente no latifúndio, ou no sistema econômico, mas eram personalizados na figura dos grandes fazendeiros.²⁵ Além disso, a fome e a miséria eram vistas como castigo divino, e por isso as orações se tornavam necessárias – daí a religiosidade dos bandos. Porém, isso prejudicava e limitava a solidariedade coletiva, por isso os bandos agiam de forma isolada, quando não se matavam.

O surgimento do cangaço nesse caso seria o primeiro ponto da ruína e da decadência do latifúndio semifeudal: “o cangaceirismo

23 Facó, *Cangaceiros e fanáticos*, p. 36.

24 Facó, *Cangaceiros e fanáticos*, p. 45.

25 Ver E. P. Thompson *A formação da classe operária inglesa*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987, v. 1: A árvore da liberdade.

representava um passo à frente para a emancipação dos pobres do campo. Constituía um exemplo de insubmissão. Era um estímulo às lutas”.²⁶

Insubmissos e revolucionários, os cangaceiros de Facó e de Rocha representavam um projeto político revolucionário dos intelectuais brasileiros. Ambas as obras têm um discurso com base marxista, fundamentado na teoria da luta de classes para a conquista do Estado. O cangaceirismo foi mostrado como alternativa, uma fuga da vida de fome e miséria do sertão nordestino. A luta no sertão deveria ser tomada como exemplo, pois o sertanejo, também segundo Facó, era um operário do açúcar e da pecuária. As mazelas nordestinas e o atraso do desenvolvimento brasileiro tinham no latifundiário o principal responsável.

Os dois intelectuais denunciam em suas obras a hegemonia do latifúndio para justificar o fenômeno do cangaço. As obras, possivelmente, seriam desenhos da ideologia da esquerda intelectual marxista presente na década de 1960, e mais: o cinema, para Rocha, daria voz ao homem brasileiro, segundo Ribeiro, autor de uma das biografias sobre a vida do cineasta baiano.²⁷

A voz do homem brasileiro estava sufocada pela burguesia capitalista. Em tempos difíceis para o povo brasileiro, a suposição de uma revolução socialista no Brasil tornou-se uma perspectiva de futuro. Para Rocha, a hegemonia burguesa estava presente no sistema econômico, na monocultura agrária e na Igreja. A Igreja conseguia alienar a população brasileira, fazendo com que esta não se revoltasse contra o sistema. Portanto, às vésperas de um golpe militar ou uma revolução brasileira, a guerrilha poderia ser uma alternativa.

No Brasil, a prática da guerrilha pertenceu por muito tempo aos coronéis, nas guerras sertanejas ocorridas entre os fins do século XIX e início do XX, no sertão nordestino, motivada pela disputa política entre as grandes famílias dessa região.²⁸ Na década de 1960, houve uma renomeação e resignificação da “guerrilha”. Ela passou a ser considerada um ato

26 Facó, *Cangaceiros e fanáticos*, p. 46.

27 Aurino Ribeiro Filho, *Glauber Rocha revisitado*, Salvador, Espaço Cultural; EXPOGEO, 1995.

28 Sobre o uso das guerrilhas nas “guerras sertanejas”, ver Frederico Pernambucano de Mello, *Guerreiros do sol: violência e banditismo no Nordeste do Brasil*, São Paulo, A Girafa, 2004; Luitgarde Oliveira Cavalcanti Barros, “Cangaço e Memória”, *Educação em Debate*, 1,(1978). Sobre a apropriação do uso da guerrilha por comunistas, ver Hobsbawm, *Era dos extremos*, 1999.

revolucionário para os intelectuais de esquerda. Reclamando o poder do “povo” e a força deste, pegar em armas seria necessário na luta contra a conspiração burguesa e militar.²⁹

Tal resignificação teria o papel de construir novos símbolos revolucionários, que convencessem a população brasileira da necessidade de lutar contra o projeto da burguesia brasileira. Sobre isso, Bourdieu explica que, para a construção dos símbolos e sua eficácia para a realidade, deve-se partir da percepção dos agentes sociais sobre o mundo social.³⁰ Nesse sentido, a nomeação ajudaria na constituição da estrutura desse mundo, de forma profunda e autorizada. O indivíduo, a partir dos meios que tem, tenta como agente social exercer o poder de nomear as coisas e assim constituir o mundo.

Entendemos então que Glauber Rocha, com o seu Corisco, tentou atuar como agente social, dar uma nova nomeação ao movimento do cangaço e à guerrilha na sua obra cinematográfica. Rocha, como agente social, detinha o poder proporcional ao seu capital simbólico, pois os intelectuais eram reconhecidos por seu grupo - intelectuais da classe média - como autoridade que forma um discurso e tem a percepção para impor legitimamente perante seu grupo o consenso sobre o mundo social.

O mestiço nordestino seria o sujeito revolucionário. No entanto, o projeto político revolucionário, em sua maioria com base menchevique-stalinista, estaria nas mãos dos intelectuais considerados de esquerda.³¹ Mas, para alcançar esse projeto, o nordestino deveria primeiro se libertar culturalmente daquilo que o prendia, deveria romper com a terra, migrar para outros espaços, e então voltar com toda sua indignação e promover lutas armadas no sertão, iniciando o processo revolucionário, que partiria do interior em direção ao litoral. *Deus e o Diabo na Terra do Sol* convidou o povo brasileiro a romper com os grilhões do latifúndio e o imperialismo estadunidense.

29 Moniz Bandeira, *O governo João Goulart: as lutas sociais no Brasil (1961-1964)*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.

30 Pierre Bourdieu, *A economia das trocas lingüísticas: o que falar quer dizer*, 2. ed., São Paulo, EDUSP, 1998, p. 81-126.

31 Ver Michael Löwy, *O pensamento de Che Guevara*, 5. ed., São Paulo, Expressão Popular, 2003, p. 115-130. Aqui o autor, ao tratar da guerrilha na América Latina, denomina o grupo político que organizou a guerrilha no Brasil de menchevique-stalinista.

Do cangaceiro ao guerrilheiro revolucionário: Corisco

Segundo Bourdieu, o rito das instituições por intermédio de atribuição estatutária produz efeitos reais naquele que é instituído ou nomeado, ou seja, este se sente intimado a ser aquilo que lhe foi denominado, a exercer a sua função. No momento em que os memorialistas e o próprio Estado nomearam o sertanejo que vivia em bando de cangaceiro, este já estava condenado a ser um criminoso. Houve a legitimação do fenômeno, mas como crime e prática de selvageria. A criação dos símbolos e sua definição partem da oposição entre representação e realidade, e foi nessa perspectiva que o mito em torno do cangaço foi criado.

Para Andrade, a temática do cangaço no cinema nacional estaria relacionada com a busca de uma brasilidade na sétima arte.³² Após críticas a esses filmes com personagens cangaceiros na década de 1930, que ligavam esse movimento ao atraso e à selvageria, o público recebeu bem as aventuras desses sujeitos no cinema na década de 1940.

Os cordéis e os memorialistas registravam em seus trabalhos as peripécias dos cangaceiros. Contudo, foi em 1926 que o mito do bandido social ganhou destaque, quando o bando de Lampião correu o sertão nordestino para combater a Coluna Prestes. Esse fato deu ao cangaceiro patente de capitão, além de publicidade. Assim, as artimanhas dos cangaceiros ganharam força na imaginação do sertanejo e até mesmo do homem urbano. Eram frequentes as notícias nos jornais sobre as ações dos bandos, às vezes roubando e matando em duas cidades ao mesmo tempo. Essas notícias reforçaram a imagem mítica dos cangaceiros.

Essa imagem em torno do cangaço foi combatida na década de 1930. Os filmes que trataram do bando de Lampião trouxeram um cangaceiro cruel, reflexo da perseguição do Estado Novo aos bandidos do sertão. Em 1936, as imagens captadas pela câmera de Benjamin Abrahão, apesar de censuradas, despertaram nos curiosos o interesse sobre a vida e os hábitos dos cangaceiros. Toda essa fantasia e mitologia em torno da vida e morte dos cangaceiros foi cinematografada, na década de 1950, no longa-metragem do cineasta Victor Lima Barreto.

32 Matheus José Pessoa de Andrade, *A saga de Lampião pelos caminhos discursivos do cinema brasileiro*, Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Federal da Paraíba, 2007, p. 70-114.

Segundo Andrade, a película de Barreto (1953) deu início à produção de um cinema nacional com assuntos tipicamente brasileiros: “em meados da década de 1950, o cangaço vai ao cinema como elemento nacional, visto como “o rural” em cena, uma representação da identidade brasileira desconhecida e negada pelo próprio país, até então”.³³ Nosso herói marginal estaria obedecendo à tendência dos filmes do estilo “western”, à moda das produções cinematográficas hollywoodianas. O filme *O Cangaceiro* (1953), de acordo com Andrade, contribuiu na construção imagética do Nordeste e do cangaço no cinema nacional. E não só isso. Essa obra apresentou problemas de representatividade regional, conseguindo negar e disfarçar a cultura nordestina. Tivemos então, com o filme de Barreto, o início de um ciclo cinematográfico em que o cangaço apareceu como nosso banguê-banguê tupiniquim, nosso “nordestern”.

Nossas produções deram um caráter de aventureiro ao cangaceiro. Para Andrade, os cineastas brasileiros projetaram um “bandido de honra”, que não tinha interesse em fixar-se em lugar algum, mas que buscava aventura constantemente, lutando e vivendo emoções. “Ao representar a realidade social, política e econômica do movimento do cangaço, o cinema brasileiro soube criar um gênero de filme de aventura.”³⁴

A obra de Rocha está permeada de expressões simbólicas, a partir daquilo que o cineasta entende por sertão. O filme nos traz representações do espaço, do tempo e do sertanejo. Estamos assistindo não só à propaganda de um projeto e à denúncia da opressão sofrida pela população rural; estão sendo vistas as representações de mundo desse intelectual. Apesar de uma nova estética e da contraposição a um estilo de cinema por muito tempo produzido no País, a obra de Rocha continua a trabalhar com o mito do cangaço.

O Corisco de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* representava em cada detalhe o mito em torno do cangaço. Nossas análises nos fizeram entender que o cineasta produziu o cangaceiro desenhado nos cordéis. Rocha nos traz apenas uma perspectiva de cangaço: a de alternativa de vida. No entanto, a historiografia nos mostra, nas pesquisas de Frederico Pernambucano de Mello e Maria Isaura de Queiroz, que houve três tipos de

33 Andrade, *A saga de Lampião*, p. 73.

34 Andrade, *A saga de Lampião*, p. 80.

cangaço: o de vingança; o de alternativa de vida (fuga) e o profissional.³⁵ Pensando Lampião e Corisco, ambos optaram em um dado momento de suas vidas por encarar o cangaço como trabalho. Diante disso, não podemos conceber que esses sujeitos históricos foram “revolucionários” e travaram uma guerra de classes.

Mello seria um contraponto a Facó, pois considera outras razões para o fenômeno do cangaço. Ele se pauta num maior número de fontes documentais para apontar aspectos culturais, geográficos e o ciclo do gado como pontos importantes para entendermos esse movimento. A pecuária foi uma alternativa à infeliz produção agrícola no sertão seco, o que acabou por desenhar o perfil do homem e da mulher sertanejos.

O perfil violento e individualista do sertanejo seria fruto do ciclo do gado. O isolamento da região seca nordestina, segundo Mello, foi provocado pelo espaço geográfico e por sua economia, distantes dos interesses litorâneos. A base social do sertanejo estaria ligada ao compromisso da palavra, nas leis consuetudinárias - a honra e a oralidade valiam mais do que uma nota promissória. O autor afirma que o sertanejo é um retrógrado por estar rodeado por uma estrutura familiar, política, econômica e religiosa arcaica, fruto do seu isolamento.

O cangaço como ofício representou uma solução para tempos de seca, e justamente nesses períodos ocorriam as agitações políticas e a formação de bandos. Os cangaceiros respeitavam a ética sertaneja, o que segundo Mello atraía a simpatia dos camponeses. As articulações políticas no Nordeste entre os séculos XIX e início do XX tinham na força da bala meios para depor um governo, e era exatamente nessas ocasiões que os bandos eram utilizados.

A instabilidade política e social no sertão tornava a vida do sertanejo difícil, e a violência era um mecanismo para garantir segurança e honra. Apesar de a historiografia e os memorialistas darem destaque a Lampião e a Corisco, houve diversos bandos no sertão. O cangaço como profissão cresceu muito após as guerras sertanejas, e os cordéis contribuíram na construção do mito em torno do cangaceiro. Diante dos resultados da pesquisa de Mello, podemos notar que o cangaço por muito tempo serviu à política dos coronéis, aos ditos grupos de “direita”. Eles não tinham um

35 Mello, *Guerreiros do sol*; Maria Isaura Pereira Queiroz, *História do cangaço: história popular*, 4. ed., São Paulo, Global, 1991.

projeto político revolucionário, apenas eram sobreviventes e fruto da política excludente e descentralizada da Primeira República.

Justamente a partir dessas exposições, afirmamos que o cangaceiro de Rocha representou o mito em torno de Corisco. O herói marginal e guerrilheiro sertanejo indicava, para Rosa e Manuel, que a única saída para aquele sofrimento e perseguição era lutar contra aqueles que os perseguiram e os oprimiam. Seria necessário pegar em armas para romper com o sistema político econômico em que o Brasil estava inserido na década de 1960.

O cinema então seria um suporte tecnológico que asseguraria a circulação de informações e imagens, registrando na memória coletiva signos e símbolos que contribuíram na formação política da população brasileira. Nessa disputa em torno do imaginário, os veículos de massa, principalmente os visuais, seriam grandes instrumentos midiáticos na criação e na apresentação de novos projetos políticos.

recebido em 07/06/2010 • aprovado em 10/12/2010