

A TERRA E A CONSTRUÇÃO DO COMUM EM *DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL*

Débora Cota (Professora no PPGIELA-UNILA)

RESUMO

O estudo que aqui se apresenta, interessado nas discussões em torno das construções identitárias acerca do Nordeste, se propõe a pensar questões relacionadas à terra em um dos mais importantes filmes da cinematografia brasileira *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha. Se por um lado, como produto dos anos 60 e do Cinema Novo, o filme aborda o Brasil através do Nordeste, por outro, aborda a problemática da terra como uma problemática política e assim acaba proporcionando, mesmo através de uma trama que se passa no sertão nordestino, um deslocamento de perspectivas vigentes através das quais é recorrentemente lida a região e discutida a questão da terra. Parte-se de uma discussão em torno da identidade, especialmente da ideia de identidade cultural e nacional que, como se verá contemplam propostas que passam, em parte, pelas discussões do já clássico *Comunidades imaginadas* de Benedict Anderson e pela ideia de comum e “partilha do sensível” em Jacques Rancière.

Palavras-chave: Deus e o diabo na terra do sol, identidade, comum, terra, política.

ABSTRACT

The study here presented, interested in discussions around identity constructions about the northeast, propose to think issues related to earth in one of the most important movies of the Brazilian cinematography *Black God, White Devil* (1964), by Glauber Rocha. If in one hand, as product of the 60s and of New Cinema, the movie approaches Brazil though Northeast, in the other, approaches the problem of land as a political problem and thus ends up providing, even through a plot that takes place in the northeastern backlands, a shift in current perspectives through which the region is repeatedly read and the land issue discussed. Starts from a discussion around identity, especially cultural and national identity that, as will be seen contemplate proposals that pass, in parts, though discussions of the classic *Imagined Communities* by Benedict Anderson and though idea of common and “*partage du sensible*” in Jacques Rancière.

Key-words: “Black God, White Devil”, identity, common, land, politics.

Que a terra é do homem/ Não é de Deus nem do Diabo!
(Glauber Rocha)

“A terra e o homem, eis as constantes do romance nortista”, afirma Glauber Rocha em texto sobre José Lins do Rêgo, em 1957. É certo que a terra em seus desdobramentos era uma constante dos romances brasileiros escritos no Nordeste a época de José Lins do Rêgo mas, posteriormente, e até os dias atuais, a terra e o homem, acabam por ser focalizados em produções cinematográficas e literárias criadas a partir do Nordeste.

A peregrinação de Severino em *Morte e vida severina* (1955); a saída de Sinhá Vitória e Fabiano do sertão em *Vidas Secas* (1938) ou a chegada dos nordestinos na cidade em *Viramundo* (1964); a rebeldia dos cangaceiros em *Memória do cangaço* (1964) ou a vigência do coronelismo na atualidade em *O som ao redor* (2012) demonstram como produções culturais focadas no Nordeste estão atravessadas por problemáticas relativas à terra. Ao trabalharem com questões relacionadas ao latifúndio e ao coronelismo (como o trabalho duro em terra alheia e a morte em disputa por terra), ou à sobrevivência em terra improdutivas, às secas, ou então relacionadas a expulsões e segregações e à resistência em apropriações de terras irregulares acabam por produzir sentidos e perspectivas políticas acerca de um tema fulcral no país.

A terra, ou o seu formato modelável, o barro, é também um elemento que nos remete à constituição do ser, do identificar, ao identitário. Não somente no cristianismo mas também em outras cosmologias, como a guarani, o homem tem seu surgimento descrito através de mitos relacionados à terra ou ao barro. Ao designar origem, a terra quer explicar, por exemplo, a relação entre o homem e o lugar de nascimento, ou seja, o pertencimento à terra, a definição de características comuns a determinado grupo. Não é por nada que território e comunidade vão se constituir em elementos centrais de uma nação. Desse modo, pode-se ver uma série de questões desta natureza em discussão quando são abordadas produções literárias e/ou culturais de e sobre uma determinada região. O

Nordeste, neste sentido, já serviu e ainda serve de mote para muitas discussões neste âmbito, a começar pelo “regionalismo”.

A perspectiva regionalista propõe uma leitura da literatura sobre o Nordeste como aquela através da qual é possível conhecer e reconhecer a região. Ou ainda como aquela que trabalha a especificidade do lugar através dos elementos mais essenciais daquela terra. A nomenclatura utilizada até hoje por boa parte da crítica literária teve, através da leitura da sociologia de Gilberto Freyre e de seu Manifesto Regionalista, um destaque grandioso que fez com que escritores brasileiros fossem eternamente lidos como “regionalistas”. Crítico ao reducionismo de literaturas como a de Graciliano Ramos à nomenclatura de “literatura regionalista” (2009), Ronaldo Correia de Brito diz que: “Se o regionalismo criado por Gilberto Freyre em reação aos “modernistas” ajudou a polemizar a cena literária brasileira, também acentuou uma linha divisória que nunca se desfez, separando o Brasil em Nordeste e Sudeste.” (2009)

Esta preocupação também está presente nos estudos de Meize Regina de Lucena Lucas quem pesquisa o modo como o sertão e o Nordeste são apresentados em produções cinematográficas contemporâneas. Em *Por uma escrita da história do cinema* (2015) Lucas esboça a forma como ao longo do tempo o cinema vem imaginando o Nordeste e/ou o sertão. Encontra no cinema produzido nos anos 60, como o Cinema Novo, o lugar de ruptura com determinados padrões de apresentação do país como folclórico (explorando determinados tipos humanos) ou exótico e o trabalho com as especificidades da região para a construção de um lugar através do qual poderiam se discutir problemas nacionais: “O país surgia então como um amálgama de diferentes tempos e culturas históricas” (2015, p. 88), afirma a autora. É entre esta produção que surgem perspectivas que, ainda conforme a pesquisadora, abordarão o Nordeste “integrado ao país”, ou seja, distanciado de um entendimento desta região como pobre ou atrasada perante a realidade urbana de outras partes do Brasil ou como uma terra distante e específica. É o caso por exemplo do documentário *Viramundo*, uma das produções da Caravana Farkas. Desse modo o Nordeste torna-se para o cinema “um lugar mítico para compreender a brasilidade e discutir a identidade nacional” (LUCAS, p. 88), afirma a pesquisadora.

[49] GARRAFA. Vol. 17, n. 48, Junho 2019.1. “A terra e a construção do comum...”, p. 46 - 64. ISSN 18092586

O estudo que aqui se inicia, interessado nas discussões em torno das construções identitárias acerca do Nordeste, se propõe a pensar questões relacionadas à terra em um dos mais importantes filmes da cinematografia brasileira *Deus e o diabo na terra do sol* (1964)¹, de Glauber Rocha. Se por um lado, como produto dos anos 60 e do Cinema Novo, o filme aborda o Brasil através do Nordeste, por outro, aborda a problemática da terra como uma problemática política e assim acaba proporcionando, mesmo através de uma trama que se passa no sertão nordestino, um deslocamento de perspectivas vigentes através das quais é recorrentemente lida a região e discutida a questão da terra.

Glauber Rocha afirma em *Estética da fome* (1965) que traz à tona uma perspectiva política dos problemas brasileiros em substituição a uma perspectiva de denúncia social escrita pela literatura de 30. Além disso, a ânsia por rupturas no cinema nacional que passariam por novas formas de abordagem dos problemas nacionais e o descolamento do cinema internacional seriam as propostas com as quais se construiria o cinema brasileiro, conforme o Cinema Novo. Assim, a preferência pelas ruas em detrimento de cenários e a invasão do documentário no ficcional construiu perspectivas distantes do romantismo (sentimentalismo e construção identitária via características essenciais, por exemplo) para atingir um plano político.

Trazer para a discussão a relação entre política e estética trabalhada no filme, sobretudo, as noções de “comum” e “identidade” é o caminho através do qual optou-se em discutir a questão da terra na obra. O que nos diz a respeito do Nordeste a terra no filme? De que modo o filme de Glauber Rocha, pensado desde a terra, contribui para as discussões acerca do comum e da identidade?

A TERRA NA “TERRA DO SOL”

¹ *Deus e o diabo na terra do sol*. Direção de Glauber Rocha. Música: Heitor Villa Lobos. Fotografia: Waldemar Lima. Interpretes: Geraldo Del Rey; Othon Bastos; Maurício Vale; Yoná Magalhães; Lídio Silva; Sônia dos Humildes. Roteiro: Glauber Rocha e Walter Lima Jr. Distribuição: Versátil Home Vídeo, 2005, 2 DVDs, 125 mim, sonoro, preto e branco, legenda: Inglês, Português, Espanhol, Francês, 1964.

As primeiras imagens que abrem o filme, ou seja, aquelas que aparecem ao fundo dos caracteres que apresentam o título e os créditos de *Deus e diabo na terra do sol* são uma espécie de vista aérea, não muito evidente, da paisagem árida, vasta e quase homogênea da caatinga. Elas pré-anunciam a importância da terra neste filme, mais exatamente a importância da terra no cenário cultural do sertão nordestino.

A terra é certamente aquilo que marca o movimento de Manuel e Rosa pelo sertão: do outro lado da posse e do poder, Manuel e Rosa levam uma vida simples, de trabalho e de anseio pela obtenção de uma terra própria a ser adquirida pelo trabalho de Manuel como vaqueiro. Esta vida é interrompida por uma frustrada negociação entre Manuel e seu patrão, o Coronel Moraes que acaba sendo morto pelo vaqueiro. Manuel se sente injustiçado perante as leis de negociação do gado impostas pelo coronel que somente a este último beneficia.

A rebeldia de Manuel encontra abrigo, depois disso, nas palavras proféticas de São Sebastião. Líder religioso da parcela da população que, assim como Manuel é desprovida de posses e de poder. Entre as profecias de São Sebastião está a terra prometida:

Agora eu digo, o outro lado de lá, deste monte santo, existe uma terra onde tudo é verde, os cavalo comendo as flor e os menino bebendo leite nas água do rio. Os homem come o pão feito de pedra e poeira da terra vira farinha. Tem água e comida, tem a fartura do céu e todo dia quando o Sol nasce, aparece Jesus Cristo e Virgem Maria, São Jorge e meu Santo Sebastião. É preciso mostrar aos donos da terra o poder e a força do santo (...) O homem não pode ser escravo do homem, o homem tem que deixar as terra que não é dele, e buscar as terra verde do céu. Quem é pobre vai ficar rico no lado de Deus, e quem é rico vai ficar pobre nas corcunda do inferno. E nós não vai ficar sozinho porque meu irmão Jesus Cristo mandou um anjo guerreiro com sua lança para cortar as cabeça dos inimigo.

A presença da terra nas profecias de São Sebastião lembra sua vinculação com o sagrado, o direito humano à terra: não possuir terra não apenas proporciona pobreza, mas falta de dignidade, pois a terra é a fonte daquilo que é essencial ao ser humano. Além disso, no plano messiânico, a terra seria aquele elemento sagrado a ser alcançado na entrega do homem a deus.

[5] GARRAFA. Vol. 17, n. 48, Junho 2019.1. "A terra e a construção do comum...", p. 46 - 64. ISSN 18092586

As palavras de São Sebastião em sua dimensão messiânica, no entanto, não agradam aos senhores da terra e a igreja que os representa. Os beatos de São Sebastião serão mortos ao mesmo tempo em que Rosa, quem nunca acreditou no santo, mata-o após vê-lo sacrificar uma criança. A personagem de Rosa funciona na narrativa fílmica como uma espécie de *alter ego* do próprio Manuel, pelo menos até a morte de São Sebastião. Surge sempre do lado desesperançoso das aspirações do marido (como aquela de ter sua própria roça) ou do lado da crítica e da descrença às utopias e ao messianismo de São Sebastião, (como a da existência de uma terra na qual a poeira vira farinha).

Sobreviventes do massacre posto a cabo por João das Mortes e por ele perdoados, Manoel e Rosa, levados pelo cego Júlio, se refugiarão agora em mais um grupo que desafia a hegemonia dos donos das terras no sertão nordestino: o cangaço². Não se trata, no entanto, do seu período áureo, aqui o grupo é apenas formado por Corisco, um dos mais proeminentes e sobrevivente cangaceiro do grupo de Lampião, sua esposa Dadá e outros dois cangaceiros. O “diabo de Lampião”, ou o “diabo loiro”, como também é conhecido Corisco, encabeça a guerra do cangaço para não deixar “o pobre morrer de fome”. É a guerra contra “o gigante da maldade comendo o povo para engordar o gigante da República”, afirma Corisco. São falas contra o coronelismo que aliado ao governo mantém a situação de pobreza na região. A essa injustiça, no entanto, o cangaço responde com violência e contradição.

No cangaço a terra não aparece mais como o anseio pela obtenção de uma propriedade e nem como paraíso prometido ou utopia, mas como direito humano a que o pobre não tem assegurado já que o governo protegerá apenas os direitos daqueles que já são proprietários, os coronéis.

Trata-se, como se pode observar, de uma questão que está na base dos acontecimentos da vida de Manuel e sua esposa. O filme não toma como fio condutor da narrativa o problema da terra a ponto de erguê-la como bandeira política, ato comum à sua

² O fenômeno do cangaço ou ciclo do cangaço, como também é conhecido, ocorreu entre 1870 a 1940 e inspirou a criação de muitos filmes desde a década de 20. O filme de Glauber Rocha, quarenta anos depois, é visto como um “neo cangaço”.

época. Mas ele é uma aparição constante. Está vinculado às questões políticas sociais, nas suas complexidades, sendo elas a condição de pobreza do homem nordestino (um homem sem terra), à manutenção do coronelismo como uma prática de dimensão política e social vigente e o apelo do messianismo na promessa daquilo que mais dignificaria o homem. É de suma importância a aparição da terra neste âmbito religioso e messiânico ainda que represente, por um lado, uma fé cega e práticas contraditórias. A terra será lembrada neste âmbito como direito humano, essencial para a existência e o respeito ao homem, entrando, de certo modo, em diálogo com o seu tempo.

DESLOCAMENTOS POLÍTICOS TEMPORAIS

A complexidade em torno das relações com tempos distintos em *Deus e o diabo na terra do sol* acaba por dizer muito sobre o espaço, a terra. Ou seja, ao se considerar o tempo, no modo através do qual se constroem os acontecimentos na obra fílmica, depara-se com uma reunião de vários tempos, se continuarmos a discutir a obra desde o seu trabalho com a terra. Mas também, com um deslocamento temporal relativo ao tempo presente, que o torna “contemporâneo”. A película nos conta uma história de seu tempo, mas também do passado, do futuro do passado e do próprio por vir. Isto é, não há aqui um realismo articulado com o tempo presente e sim um embaralhar do tempo e até um não tempo que o faz “contemporâneo” ao seu tempo.

À primeira vista o filme vai remontar um passado histórico do sertão brasileiro no qual é possível apontar a história de Lampião e a Guerra de Canudos como referências marcantes. Ainda que Lampião e Maria Bonita tenham acabado de morrer, ou seja, que já é um passado recente dentro da narrativa, Corisco não deixa de manter Lampião vivo seja vingando sua morte, seja resistindo ele mesmo, como um grande cangaceiro até a morte (sua desistência do cangaço não é evidenciada na narrativa de Glauber Rocha). Por outro lado, a Guerra de Canudos ou o sebastianismo no sertão nordestino são revividos através do messianismo de São Sebastião que será seguido pelo personagem Manoel e o episódio da matança dos beatos por Antonio das Mortes. Mas, trata-se sempre de um real histórico

[53] GARRAFA. Vol. 17, n. 48, Junho 2019.1. “A terra e a construção do comum...”, p. 46 - 64. ISSN 18092586

mediado, poderia ser a história de Lampião, poderia ser a história de Canudos mas, por fim, não é. Sobre este aspecto, Ismail Xavier afirma que “(...) o filme não procura a reprodução naturalista dos fatos, transformados em espetáculo. Pelo contrário, procura uma linguagem figurativa que atualiza, na própria textura da imagem e som, uma reflexão sobre tais fatos.” (2007, p. 112) É um passado histórico não acessado diretamente e sim por alegorias constantes que, de alguma forma, marca também uma distância e não completa identificação³.

Por outro lado, as políticas relacionadas à terra estavam em foco no Brasil nos anos de 1960. A denúncia do latifúndio e a luta pela terra estavam entre as reivindicações do programa ideológico da esquerda daqueles anos⁴. As ligas camponesas, organizações com origem aliada ao Partido Comunista Brasileiro tinham atividades no Nordeste, especialmente em Pernambuco e na Paraíba. Ao mesmo tempo, a igreja católica, ainda que em sua ala mais hegemônica e conservadora fosse a favor dos governos e contrária ao comunismo, mobilizava desde a década de 1950 a discussão em torno da terra e as condições de vida do homem do campo. Propôs documentos e assembleias para discutir a questão agrária no Brasil. Ou seja, a questão da terra ocupará muitos lugares de discussão no período, fará parte dos mais urgentes problemas sociais, ao qual devem responder os programas políticos do país, e não apenas do Nordeste, naquele momento. Contém, portanto, também um tempo por vir.

O crescimento das lutas pela melhor distribuição das terras e sua reivindicação como um direito humano fez surgir movimentos populares como as ligas camponesas. Suas atividades em favor da reforma agrária são colocadas pelos historiadores entre os motivos que levaram os militares a tomarem a força política do país nos meses subsequentes ao

³ Paul de Man expõe a diferença entre os termos alegoria e símbolo desta forma: “Enquanto o símbolo postula a possibilidade de uma identidade ou identificação, a alegoria designa acima de tudo uma distância em relação à sua própria origem, e, renunciando à nostalgia e ao desejo de coincidência, fixa a sua linguagem no vazio desta diferença temporal.” (*The Rhetoric of Temporality*, in *Blindness and Insight*, 2ª ed., Routledge, Londres, 1989, p. 207).

⁴ É na primeira metade da década de 1960 que surge uma legislação específica para o campo: o Estatuto do Trabalhador Rural é de 1963 e o Estatuto da Terra, de 1964. O Primeiro Congresso Nacional de Lavradores e Trabalhadores Agrícolas, reivindicando a reforma agrária e a extensão dos direitos trabalhistas a todos os trabalhadores do campo aconteceu em 1961, em Belo Horizonte, Minas Gerais. Somente em 1975 é que serão criadas as pastorais da terra.

[54] GARRAFA. Vol. 17, n. 48, Junho 2019.1. “A terra e a construção do comum...”, p. 46 - 64. ISSN 18092586

lançamento de *Deus e o diabo na terra do sol*, em 1964. Nos próximos anos serão desmanteladas estas organizações populares de direito à terra que apenas voltarão a emergir no final da ditadura, nos anos 80, através da constituição do Movimento dos sem terra.

Por outro lado, há também ainda no filme um “tempo da nação”, vazio e homogêneo, como descreveu Benedict Anderson (2008), que é problematizado. Corisco, São Sebastião, os sertanejos, ou o coronelismo impõem ao país imaginado outro tempo: trata-se de um tempo paralelo, não oficial que manifesta a heterogeneidade apagada pela homogeneidade que a nação propõe manter.

Mas, assim como não se conta diretamente os episódios históricos de Canudos e de Lampião, não há uma estética realista que absorva a problemática da terra e o início da organização da luta pela democratização da terra, na história do filme. Não são os discursos destes movimentos políticos que são incorporados aos diálogos. Não há, necessariamente, também uma teoria sociológica atuando. Ainda que todos esses tempos atravessassem *Deus e o diabo na terra do sol* há um deslocamento de Glauber Rocha de seu tempo ao optar pela não entrega ao engajamento direto às questões sociais, como a da terra, a luta pela reforma agrária, que tomavam os discursos da esquerda naquele momento. A forma predominante de lidar com estes vários tempos não é colocando em evidência diretamente o problema, desde uma perspectiva de denúncia social. Atua na produção de Glauber Rocha o que se convencionou chamar de “transe”. Sua forma de instaurar um cinema novo e manifestar-se acerca da realidade de seu país. Neste sentido, Ivana Bentes explica da seguinte forma o cinema glauberiano:

Ao invés de tentar explicar a miséria e a escravidão de uma forma puramente política e racional, Glauber lança mão da experiência mítica e religiosa e mergulha no inconsciente explodido e no transe latino-americano. Fé, Transe e Celebração são a base da sua nova política./ Em seu cinema não encontramos uma única chave de abordagem da pobreza: nem conformismo, nem misticismo serão tratados de forma “explicativa” ou “realista”. Trata-se de uma operação simbólica e mística que entrará em curso no seu pensamento e cinema. (BENTES, 2017)

Deus e o diabo na terra do sol acaba tendo continuidade em pelo menos outro importante filme posterior do cineasta: *Terra em transe* (1967). O plano de fundo de início do filme agora já não é mais a terra, mas o mar. Quem sabe o mesmo mar através do qual há o fechamento de *Deus e o*

[55] GARRAFA. Vol. 17, n. 48, Junho 2019.1. “A terra e a construção do comum...”, p. 46 - 64. ISSN 18092586

diabo. O mar como um espaço de transe, um estado transitório, um “não tempo” em constante movimento, que toma a terra e depois a devolve. O tempo do transe é o tempo das profecias, inclusive a de que “o sertão vai virar mar”. É o intermediário, o meio, em que atua uma entrega ao que está por vir. Por isso, é um “não tempo”, uma suspensão do tempo. É enfim a crença de Manuel no sebastianismo ou as crenças de modo geral, o misticismo latino-americano. Rosa e Dadá também vivem uma espécie de transe, sentido a suas maneiras, a partir das experiências limites de violência e morte a que estiveram expostas.

Neste tempo do transe também estão dilatados, expandidos, modificados aquilo que poderia ser visto como passividade, cooptação, crise existencial, vitimização ou insignificância. Ou então aquilo que poderia ser visto como revolta, resistência, mudança ou rebelião. É o discurso do santo Sebastião que fala em “exploração do homem pelo homem”; é no transe da violência que Corisco fala em “não deixar o pobre morrer de fome”.

Giorgio Agamben em um já famoso ensaio sobre o tempo contemporâneo nos diz que:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. (AGAMBEN, 2009, p. 58)

Neste sentido, em *Deus e o diabo* não são exatamente as articulações das propostas políticas estéticas de seu tempo que darão a contemporaneidade da obra fílmica. A opção pelo constante deslocamento dos tempos e referências concretas o fará contemporâneo. E, assim sendo, este constante deslocamento e movimento impedirá, por fim, a fixação a sentidos pré-definidos como os que atuavam em seu próprio tempo, proporcionando sua articulação com questões pertinentes nos dias atuais.

É válido, para esclarecer ainda mais, remontar aqui ao clássico poema de João Cabral de Melo Neto, *Morte e vida Severina*, de 1955⁵, pelo que contrasta com *Deus e o diabo* com relação

⁵ Em 1966, a obra foi encenada no Teatro da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (TUCA), e contou com a direção de Silney Siqueira, adaptação de Roberto Freire, música de Chico Buarque de Holanda e o ator Paulo Autran no elenco. O espetáculo tornou-se um marco na história do teatro brasileiro, tendo sido [56] GARRAFA. Vol. 17, n. 48, Junho 2019.1. “A terra e a construção do comum...”, p. 46 - 64. ISSN 18092586

à perspectiva através da qual aborda a questão da terra no sertão nordestino. Duas passagens são exemplares neste sentido: a primeira dela diz respeito à história do defunto que Severino encontra pelo caminho sendo transportado para o cemitério de Torres. A causa de seu assassinato era simplesmente a de ter um pedaço de terra: “— E o que havia ele feito irmãos das almas, e o que havia ele feito contra a tal pássara? — Ter um hectare de terra, irmão das almas, de pedra e areia lavada que cultivava.” A história faz referência direta às mortes por disputa por terra no sertão. Já a segunda, muito conhecida já que teve seus versos musicados por Chico Buarque, se refere, também diretamente, ao problema do latifúndio:

— Essa cova em que estás,
com palmos medida,
é a cota menor
que tiraste em vida.
— É de bom tamanho,
nem largo nem fundo,
é a parte que te cabe
neste latifúndio.
— Não é cova grande.
é cova medida,
é a terra que querias
ver dividida.

Os versos deixam claro o engajamento direto às reivindicações dos movimentos organizados em torno da reforma agrária daquele momento. Há um tom sentimental, dramático dado pela contraposição entre a ideia de latifúndio e de cova, este último como o único pedaço de terra que terá direito, depois de morto, Severino. Assim como o fragmento anterior, os versos aqui expõem diretamente situações em que ficam evidentes injustiças relacionadas à terra, como sua má distribuição, por exemplo. Trata-se de denúncia social, de denúncia das condições de vida dos homens do sertão nordestino. Desse modo, mostra-se um homem nordestino sofredor, vítima

encenado em várias cidades do país e em Paris, Lisboa, Coimbra e Porto, obtendo reconhecimento internacional. O poema também foi transformado em filme dirigido por Zelito Vianna, em 1976, sob o título de Morte e vida severina: um filme documento. Mas o marco definitivo da projeção de João Cabral aos meios massivos foi o programa especial de fim de ano exibido pela Globo em 1981. A minissérie Morte e vida Severina rendeu-lhe, em 1982, o prêmio Ondas e também o Emmy, prêmio da TV americana.

das injustiças sociais e sem reação perante elas. Este é, enfim, um dos modos que a literatura coloca em discussão a problemática da terra e do qual *Deus e o diabo* não compartilhará.

POLÍTICA E ESTÉTICA NO COMUM

Deslocamento temporal e transe não são apenas opções estéticas que configurariam o cinema glauberiano. É também o modo como seu cinema se conforma dentro da “partilha do sensível”. Política e estética não são aqui pensados como pares que guardam oposições entre si, como pares antagônicos. Jacques Rancière (2010) nos lembra que elas estão juntas, na “partilha do sensível”, o organizam.

Preocupado em entender a importância da dimensão estética da política no interior do comum, Rancière acaba por esboçar a ideia de “partilha do sensível”:

o sistema de evidências que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem os lugares e as partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha dos espaços, dos tempos e tipos de atividades que determina a maneira mesmo como um *comum* se presta à participação e como uns ou outros tomam parte nessa partilha. (RANCIÈRE, 2009, p. 15)

Estas divisões e estabelecimento das participações, ou seja, o modo de organização da partilha do sensível⁶ que constituirá, a posteriori, o comum, acaba por estabelecer uma dimensão estética da política.

E como se coloca *Deus e o diabo na terra do sol* dentro desta dinâmica de instauração do comum⁷ a que alude a ideia de Nordeste, pensado desde a questão da terra?

⁶ É esclarecedor também entender que para Rancière: “Sensível é efetivamente uma materialidade sensível que é apresentada, mas é um sentido afetado. Para mim, a história da aisthesis em geral é a história de uma relação entre sentido e sentido, entre a apresentação sensível e a significação referida. Então, eu me coloco à distância das pessoas que dizem todo tempo, ‘mas a arte é o sensível’ no sentido do sensorial. Eu sempre disse que o sensível não é o sensorial, que o sensível é o sensorial investido pelo sentido, o sentido que tomou uma forma sensorial.” (RANCIÈRE, 2013, p. 108).

[58] GARRAFA. Vol. 17, n. 48, Junho 2019.1. “A terra e a construção do comum...”, p. 46 - 64. ISSN 18092586

Para pensar o comum no filme de Glauber Rocha, gostaria aqui de voltar às colocações de Meize Lucas sobre a perspectiva acerca do Nordeste proposta pelo Cinema Novo, expostas no início deste trabalho. Como dito, Lucas lê na produção desta cinematografia um “amálgama de vários tempos e histórias” no qual o sertão e o Nordeste aparecem integrados ao resto do país. Aqui vale, portanto, primeiro pensar neste comum que constitui o Nordeste dentro da película de Rocha.

É inegável a instauração do filme dentro de um comum pensado como o universo nordestino, mas, a questão temporal ou seu deslocamento com relação ao seu tempo dado pelo modo contemporâneo como apresenta a questão da terra, atuariam em uma forma diferenciada dentro da “partilha do sensível”. Ou melhor dizendo, como dimensão estética da política em atuação na constituição do comum o deslocamento coloca o filme em posição diferenciada, que inclusive passa a exigir reinvenção desta partilha já que, como se verá, não estaria trabalhando com uma perspectiva regionalista, por exemplo.

Se no caso do Nordeste, especificamente, como o comum (elemento de vínculo) é possível pensar em uma reinvenção a partir de filmes do Cinema Novo (como *Deus e o diabo*) pois acaba por reelaborá-lo já que o considera integrado ao resto do país, no caso da questão da terra, pode-se pensar que *Deus e o diabo* promove uma reinvenção a partir do “transe” ou do deslocamento ou, enfim, do modo como é “contemporâneo”. Ainda que não deixe de participar do comum relativo à questão da terra (a terra tem como se viu grande importância dentro do filme, ou seja, o filme “dá a ver este comum”, e ele é compartilhado também por movimentos sociais do seu tempo) sua posição na partilha do sensível é contemporânea, está deslocada com relação ao que poderia ser tomado como uma unidade de perspectiva relativa à terra, naquele momento.

⁷ O comum aqui é pensado como aquilo que vincula determinado grupo. O debate filosófico sobre o comum e a comunidade, que pressupõe uma crise e o colapso de políticas comunitárias, possui uma constelação de conceitos. Trata-se de uma espécie de rede tecida pelas discussões cujo mote é o “comum”. Georges Bataille (A comunidade negativa), Maurice Blanchot (Comunidade inconfessável), Jean-Luc Nancy (A comunidade inoperante), Giorgio Agamben, (A comunidade que vem), além de obras como *Communitas*, de Roberto Espósito; *A comunidade*, de Zigmunt Bauman e *Comunidade* de Antonio Negri e Michael Hardt são importantes referências, mas que não esgotam o tema que se encontra disseminado junto a outras questões correlatas.

SOBRE A IDENTIDADE E O COMUM

Deus e o diabo na terra do sol é visto como a filmografia que mais bem explorou as relações entre espaço (o do sertão) e nação. Assim, para o pesquisador Pedro Paulo Gomes Pereira (2008) isto se dá por uma série de fatores, mas também pela “Singularidade que surge de uma configuração específica de relações entre espaço e narrativa, geografia imaginativa e tropo, ‘ficção’ e ‘realidade’”. (2008, p. 16). O estudo de Gomes Pereira irá perseguir as alegorias e metáforas construídas no interior do filme que contam uma história do Brasil para concluir que:

(...) as alegorias em Glauber nos apresentam imagens de uma *nação dilacerada*, tratando-se, sobretudo, de uma narrativa que nos conta *outras histórias* em que o sertão é evocado para, a partir da dissidência e das margens, falar à nação. Assim, se a identidade é perseguida, o efeito se dá pela diferença, por meio de alegorias que inventam um Brasil clamando as margens – cangaceiros, jagunços, sertanejos despossuídos – para contar uma outra história, a despeito do projeto hegemônico de nação. (PEREIRA, 2008, p. 27)

Aqui, como nos mostra Pereira, Glauber Rocha trabalha considerando o comum em âmbito nacional. Insere na partilha do sensível aqueles que não faziam parte do comum e que, ao fazê-lo, o reinventa.

O pensamento relativo à nação pressupõe pertencimento, definição de território que, na obra em questão estão em estado de tensão e contradição já que a comunidade nacional, em seu sentido de ter sobre si um organismo que a pensa coletivamente, não a considera em sua diversidade. O comum não pressupõe unidade e homogeneidade. Hanna Arendt propõe que “embora o mundo comum seja o terreno comum a todos, os que estão presentes ocupam nele diferentes lugares” (ARENDR, 2007, p. 67) O comum conecta os que a ele pertence, mas assegura-lhes diferenças.

Neste sentido, o comum como espaço no qual se constituem as subjetividades é um espaço de produção e não de encontro com propriedades e essências pré-definidas. O

comum é algo a construir, não está previamente determinado já que o que o constitui não são as particularidades dos indivíduos.

Desse modo, antes de ser uma questão identitária ao qual devesse explorar ao retratar o Nordeste, a questão da terra é, em *Deus e o diabo*, posta em produção. Glauber Rocha conhece e reconhece o papel do cinema na formação do imaginário social, do imaginário sobre o país, enfim sobre a edificação de um imaginário simbólico que concretize uma ideia de nação. E os estudos têm mostrado o quanto o sertão contribuiu para a nação imaginada (ANDERSON, 2008) brasileira. Neste sentido, portanto, irá se diferenciar de produções a ele anteriores, mas vigentes em sua época, como *Vidas Secas*.

Se Graciliano Ramos tinha alguma pergunta a responder com a escrita de *Vidas Secas* esta pergunta é que tipo de homem produz este estado limite imposto pelas agruras de uma vida em terra seca. Parece tratar-se de uma pesquisa, de cunho determinista, como detectou a crítica, que quer descobrir que tipo de homem que surge desde determinada condição social criada pelas características predominantes de um lugar, no caso, pelas características geoclimáticas. Desse modo, em muito irá importar que lugar é este no qual se passa a narrativa já que ele se vincula diretamente à constituição do homem pobre e da vida ali apresentada, qual seja o homem nordestino e o próprio nordeste.

Mas não só a literatura contribuiu para a criação de uma identidade nordestina vinculada às suas características geoclimáticas. O estudo da historiadora Kenia Sousa Rios (2014), sobre os campos de concentração erguidos no Ceará em função da seca dos anos 30, mostra como os periódicos locais e a elite e políticos do Ceará se utilizaram de um discurso alarmante com relação à seca que assolava a região e fazia milhares de flagelados se dirigirem à capital, ao mesmo tempo que seguiam com uma política de embelezamento da cidade. Segundo Rios:

O embelezamento era conseguido, em certa medida, com o trabalho exaustivo dos retirantes e com os recursos financeiros do Governo Federal vindos para o combate à seca. Tudo indica que a intensidade do pânico, projetada nos jornais, pretendia, também, sensibilizar as autoridades

[6] GARRAFA. Vol. 17, n. 48, Junho 2019.1. "A terra e a construção do comum...", p. 46 - 64. ISSN 18092586

federais e, com isso, ampliar a vida desses recursos para o Estado flagelado. (RIOS, p. 60)

A historiadora irá mostrar o quanto que a seca era também uma construção discursiva. Cita, neste caso, o estudo de Durval Muniz Albuquerque Junior sobre as secas entre 1877 e 1922 que, na mesma linha, demonstra que este discurso “fornece a projeção da imagem de um Nordeste vitimado pelas desgraças climáticas para justificar o pedido de recursos destinados à região” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 1994 apud RIOS, 2014, p. 60).

Nestes dois casos, mas também em outras literaturas sobre o Nordeste, ditas regionalistas, é constatável um discurso lógico no qual as condições geográficas e climáticas seriam as principais causadoras das condições sociais e serviriam também como essências através das quais se manifestariam as peculiaridades da região e sua identidade social e cultural. O escritor cearense Ronaldo Correia de Brito nos diz que até os dias atuais a literatura ambientada no Nordeste, como a sua, sofre com este reducionismo, com o rápido vínculo ao regionalismo:

Depois do romance de 30, criou-se uma cartilha única para a leitura do que escrevemos, mesmo passados tantos anos. Uma verdadeira condenação para os artistas posteriores a esse ciclo regionalista, que não abriram mão da sua geografia como cenário. Se você elabora uma personagem complexamente neurótica, feminista, com todos os anseios urbanos, e se você senta esta mulher numa cadeira de couro, olhando uma paisagem desolada do sertão, há quem enxergue apenas o cenário, e três ou quatro substantivos locais. Embora essa mulher fale da mesma dor e da mesma solidão de uma negra americana do Harlem. (BRITO, 2009)

A terra em sua forma árida e seca, em suas condições geoclimáticas já não são o motivo que leva à condição social de Manuel e Rosa. Podem ser apontados vários elementos ditos nordestinos em *Deus e o diabo na terra do sol*, como a marcação da estrutura da história dada pelo cordel, por exemplo. Mas, são as questões sociais e políticas nas quais estão inseridos, entre elas a problemática dos latifúndios e de um governo ao lado do coronelismo (ou dos que tem poder) ou o messianismo, também erigido pelo homem, que

estão na base da composição da película. Ou seja, a partir destas questões não é possível ver apenas o Nordeste, ainda que ele seja resgatado, reivindicado como elemento importante para uma discussão ampla destas questões. Desse modo, o comum aqui estaria sendo configurado em âmbitos muito mais abrangentes que o regional e no qual o Nordeste participaria não por suas propriedades específicas. A terra nordestina não é colocada na origem das relações ou nas propriedades dos sujeitos. No âmbito da partilha do sensível não é pelas características essenciais a que sempre o Nordeste é aludido que se construirá o comum, mas pelas questões que em âmbito político⁸ o conectarão com o resto do país ou mesmo do continente latino-americano.

⁸ Para Rancière: “a política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo” (RANCIÈRE, 2005a, p. 17)

[63] GARRAFA. Vol. 17, n. 48, Junho 2019.1. “A terra e a construção do comum...”, p. 46 - 64. ISSN 18092586

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. Denise Bottman (Trad.) São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARENDT, Hannah. A esfera pública: o comum. In: **A condição humana**. 10ª Ed. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

BENTES, Ivana. Terra de Fome e Sonho: o paraíso material de Glauber Rocha. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bentes-ivana-glauber-rocha.pdf>. Acesso em: 16 de novembro de 2017.

_____. Apocalipse estético: Ameryka da fome, do sonho e do transe. **Revista CULT**. Editora 17, São Paulo, Ano VI, número 67, 2003.

BRITO, Ronaldo Correia de. O legado de Graciliano Ramos. Disponível em: http://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=327&titulo=O_legado_de_Graciliano_Ramos 2009. Último acesso em: 22 de nov. de 2017.

_____. Cântico para um mundo em dissolução. Disponível em: <http://caricaturas.blogspot.com/2009/09/cantico-para-um-mundo-em-dissolucao.html>. Acesso em: 26 de novembro de 2017.

LUCAS, Meize Regina de Lucena. Por entre paisagens cinematográficas. In: **Por uma escrita da história do cinema**. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2015, p. 87-100.

MELO NETO, João Cabral de. **Morte e vida Severina**. Disponível em: <http://www.culturabrasil.org/zip/mortevidaseverina.pdf>. Último acesso em: 04 de dezembro de 2017.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: Estética e política**. São Paulo, Ed. 34, 2005.

_____. A associação entre arte e política segundo o filósofo Jacques Rancière. Entrevista concedida a: Gabriela Longman e Diego Viana **Revista CULT**, 139. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/entrevista-jacques-ranciere/>

RIOS, Kênia de Sousa. **Isolamento e poder: Fortaleza e os campos de concentração na seca de 1932**. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2014.

ROCHA, Glauber. Romance de José Lins do Rego. **Mapa**, ano 1, n. 1, 1957.

_____. Eztetyka da fome. In: **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra, Embrasilme, 1981.