

**UMA FENOMENOLOGIA DA TERRA:
Imagens do campo em *Deus e o Diabo na terra do sol***

*A PHENOMENOLOGY OF THE LAND:
Images of the countryside in *Deus e o Diabo na terra do sol**

Avelino Aldo de Lima Neto¹
Maria Clara do Nascimento²
Larissa Maia De Souza³

RESUMO: O presente artigo objetivou descrever os sentidos provenientes das imagens do campo no filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha. Para tanto, delineou-se uma articulação entre estética e política por meio do referencial teórico-metodológico baseado na fenomenologia de Merleau-Ponty e do campo como espaço e operador teórico medular do filme em análise. A fim de responder como as imagens do campo se mostram em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, fez-se uso da Ficha de Apreciação Fílmica, instrumento que permitiu apreciar as imagens e descrever os seus sentidos. Destaca-se, como resultado, a descrição da *terra* como categoria política e experiência estética que remete o homem à imanência da história.

PALAVRAS-CHAVE: Fenomenologia. Terra. Campo. Cinema Novo. Glauber Rocha.

ABSTRACT: This article aims to describe the meanings derived from the images of the countryside in the film *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, by Glauber Rocha. To do so, an articulation between aesthetics and politics was outlined by means of a theoretical and methodological reference based on Merleau-Ponty's phenomenology and the field as the medullary space and theoretical operator of the film under analysis. In order to answer how the images of the countryside are shown in *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, we used the Film Appreciation Form, an instrument that allowed us to appreciate the images and describe their meanings. As a result, the description of the *land* as a political category and an aesthetic experience that refers man to the immanence of history stands out.

KEYWORDS: Phenomenology. Field. Land. Cinema Novo. Glauber Rocha.

¹ Docente do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte (IFRN) e dos Programas de Pós-Graduação em Educação (PPGE/IFRN) e em Educação Profissional (PPGEP/IFRN). Vice-líder do Observatório da Diversidade (IFRN/CNPq). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4810-8742>. E-mail: ave.neto@hotmail.com

² Licenciada em Educação do Campo (IFRN). Ex-bolsista do Edital n. 14/2018 – Observatório da Diversidade/IFRN. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4111-9705>. E-mail: mariaclaraarcanjo147@gmail.com

³ Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Educação Profissional do IFRN. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5311-1893>. Membro do Observatório da Diversidade (IFRN/CNPq). E-mail: larissamaiadesouza@gmail.com



1. INTRODUÇÃO

O Cinema Novo brasileiro redesenhou as imagens do campo. Doravante, o que era considerado atrasado adquire nova força estético-política pela irrupção de outros sentidos atribuídos aos elementos campesinos, mormente à relação dos sujeitos com a terra e com as demandas políticas dela nascidas. Antes estereotipado, o campo, graças ao Cinema Novo, desvela novos modos de pensar a sua realidade. Face a esse fenômeno, partindo de um referencial teórico interdisciplinar que articula a estética filosófica e cinematográfica aos estudos do campo, este artigo objetiva descrever os sentidos das imagens do campo no filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964)⁴, de Glauber Rocha⁵.

Segundo longa-metragem do cineasta, a película põe em tela a travessia de Rosa e Manuel, um vaqueiro que, revoltado contra a exploração do patrão, assassina-o. Em seguida, a fim de proteger-se, refugia-se junto à comunidade messiânica liderada pelo beato Sebastião. Pregador do fim do sofrimento dos pobres, o beato preocupa a Igreja e os latifundiários. Antônio das Mortes, uma espécie de pregador profano, também encarna a narrativa da transformação social. Manuel é absorvido pelo fanatismo religioso e Rosa se torna o elo com a realidade terrena.

É na busca por um outro olhar, do qual participa fortemente Glauber Rocha, que o contexto teórico-metodológico por nós adotado se cruza com a temática do campo nos filmes do Cinema Novo, e mais diretamente com *Deus e o Diabo*. As primeiras representações cinematográficas do rural datam da década de 1920, quando as imagens excessivamente rudes não agradavam aos cinéfilos. O campo volta ao cinema, posteriormente, numa versão amenizada, como o *western* americano. Restará aí, porém, uma tensão entre “o não ser e o ser outro” do campo, uma vez que, como o correlato americano, era preciso “afirmá-lo no passado, sem vigência, como tradição”, “um rural que não é” (TOLENTINO, 2001, p. 12), para tentar fazer-se aceito (FRESSATO, 2011, p. 200).

O cenário diagnosticado por Tolentino (2001) e Fressato (2011) será substituído, de maneira paulatina, por uma estética acentuadamente politizada, como a de Glauber e de todo o Cinema Novo. A representação do campo como lugar do atraso passa a ser problematizada. Outras características são-lhe atribuídas, tais como o papel ativo na resistência, uma outra intelectualidade e mesmo uma forma distinta de produzir conhecimento, notadamente através dos estudos do

⁴ Doravante, referir-nos-emos ao filme apenas por *Deus e o Diabo*.

⁵ O presente texto apresenta parte dos resultados de projeto de pesquisa financiado pelo Edital n. 14/2018, vinculado ao Observatório da Diversidade do IFRN.

campo, hoje fortemente presentes em ofertas formativas como as Licenciaturas em Educação do Campo.

Nessa direção, mapeamos as produções científicas a respeito da temática aqui desenvolvida. Para tanto, buscou-se o Portal de Periódicos da Capes através do acesso remoto via Comunidade Acadêmica Federada (CAFE), no caso, o Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte (IFRN). Empregaram-se no filtro “pesquisa avançada” os descritores “fenomenologia”, “Glauber Rocha”, “Cinema Novo” e “campo” aos pares e com uso de aspas a fim de estreitar as correlações entre os termos. Considerando-se apenas artigos em Língua Portuguesa, das seis correlações realizadas, somente aquelas entre “Fenomenologia” and “Glauber Rocha” e “Cinema Novo” and “Glauber Rocha” promoveram resultados que se aproximam do nosso estudo. A partir da leitura dos resumos obtivemos dois artigos que contemplaram nosso escopo de pesquisa.

O primeiro, escrito por Lima Neto e Nobrega (2014) é uma das principais referências para este artigo. Apesar de apenas citar Glauber Rocha como um cineasta que, entre outros, faz da arte um instrumento de perturbação de certas lógicas corriqueiras na compreensão do real, o trabalho torna-se relevante porque os autores, fundamentados na fenomenologia de Merleau-Ponty, discutem a potência do cinema como linguagem indireta para ver, pensar, sentir e expressar o mundo (LIMA NETO; NÓBREGA, 2014).

O segundo artigo referente à correlação entre “Glauber Rocha” e “Cinema Novo” não faz uso da metodologia fenomenológica, porém discute a conexão entre arte e política. O trabalho de Oliveira e Pavão (2011) destaca o caráter transformador do Cinema Novo através da visão crítica da realidade brasileira, com enfoque à condição social do campo. O manuscrito apresenta o contexto histórico e artístico do movimento Cinema Novo e do lançamento da película *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, além de expor o pensamento de Glauber Rocha.

Embora esses trabalhos se aproximem de certa forma de nossa pesquisa, constata-se ainda não haver registro de abordagens fenomenológicas sobre as imagens do campo produzidas pelo Cinema Novo. Abre-se, portanto, uma possibilidade inovadora para a investigação dessa lacuna – tarefa por nós assumida na presente ocasião.

Isso posto, após a presente introdução, apresentamos a metodologia da qual lançamos mão neste estudo. Sucede-se a esta seção a apreciação das imagens do campo em *Deus e o Diabo*. Por fim, na conclusão, indicamos os resultados alcançados e possíveis desdobramentos para investigações futuras.

2. COMO VER O CAMPO? ESCLARECIMENTOS METODOLÓGICOS

Ancoramo-nos teórica e metodologicamente na fenomenologia de Merleau-Ponty, para quem “o mundo fenomenológico não é o ser puro, mas o sentido que transparece na intersecção de minhas experiências, e na intersecção de minhas experiências com aquelas do outro” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 18). Através do acesso ao *mundo vivido* (MERLEAU-PONTY, 2011), descrito pelos sujeitos e pelos pesquisadores, buscamos o significado dos fenômenos. Reconhecemos, porém, “que o mundo vivido é anterior a qualquer teorização, mas é também o ponto de partida, para esse mesmo desafio” (NÓBREGA, 2010, p. 37).

Ao pôr-nos diante do sentido bruto do mundo, a experiência estética – como a desencadeada pelo cinema – desestabiliza as certezas lineares, perturba as lógicas constituídas e as naturalizações do cotidiano. Materializa-se, desse modo, aquilo que Rancière (2009) nomeia de *partilha do sensível*. Seu interesse reside não em um status salvador da Arte, mas na fundação de um outro regime de inteligibilidade da realidade: “um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras [...] e modos de pensabilidade de suas relações, implicando uma determinada ideia da efetividade do pensamento” (RANCIÈRE, 2009, p. 13).

A pesquisa desenvolveu-se em algumas etapas. Após estudos teóricos e metodológicos, delimitou-se como material empírico para apreciação a obra *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964)⁶. A escolha se justificou, em primeiro lugar, pelo roteiro se passar no espaço campesino; em segundo lugar, pelo enredo estar intrinsecamente ligado à terra – o que viabiliza um acesso aos sentidos deste elemento de forma polissêmica através da apreciação estética das imagens; por fim, devido ao fato de a estética dessa película inserir-se nas primícias do Cinema Novo.

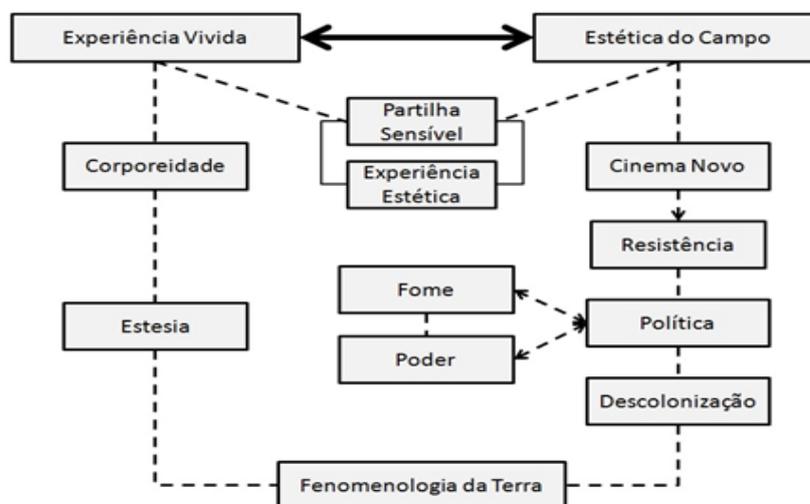
Para realizar a segunda etapa da investigação, a qual objetivou uma aproximação inicial com o fenômeno, utilizamos a Ficha de Apreciação Fílmica, apresentada por Lima Neto e Nóbrega (2014). Esse instrumento de construção dos dados se estrutura em três seções: uma apresentação da técnica cinematográfica (argumento do filme, foco narrativo, cenário, figurino, trilha sonora/sonorização, fotografia e câmera); em seguida, a partir da visibilidade e do movimento – noções centrais da fenomenologia merleau-pontiana – consideram-se a relação entre os principais sentidos que se oferecem no fenômeno (tempo, estesia, instituições); por fim, a Ficha se detém na apreciação de cenas, levando em conta aspectos visuais (e, ocasionalmente, verbais) como gestos, usos do corpo, posturas, fisionomias, posições, vestimentas, olhares, ângulos, focos, emoções,

⁶ Na pesquisa que deu origem ao presente texto outros filmes compuseram o *corpus* de análise. Por questões metodológicas, nesta ocasião nos circunscrevemos apenas a *Deus e o Diabo*.

expressões, cores, afetos, condutas, movimentos, tempos, ritmos, proximidades, voz, distâncias. É importante destacar que movimentos da câmera, planos, efeitos de montagem também são elementos centrais na apreciação e na apreensão dos sentidos.

Na terceira etapa, realizou-se uma releitura do que foi produzido na Ficha, com a intenção de perceber signos que se sobressaem do objeto empírico, a fim de obter unidades de significação (BICUDO, 2011). Como resultado dessa leitura, elencaram-se as seguintes unidades: resistência; fome; poder; descolonização. Elas foram aglutinadas na expressão *fenomenologia da terra*. Constituiu-se, assim, na Figura 1, um esquema organizado com as unidades e o processo no qual elas estão inseridas:

Figura 1 – Unidades de significado



Fonte: Elaborado pelos autores (2021)

A última etapa metodológica foi a redação interpretativa com vistas a compreender o significado unificador da experiência investigada. A fenomenologia trabalha com a descrição do fenômeno, e essa descrição busca a *coisa própria* (NÓBREGA, 2010). Por questões metodológicas, mormente ligadas à extensão do presente manuscrito, optamos por realizar a redação interpretativa em uma única seção, que se segue abaixo. Assim, empreender uma fenomenologia da terra significa que o cinema – especificamente, a película *Deus e o Diabo* – é o material empírico deste artigo e,

concomitantemente, uma *linguagem indireta* (MERLEAU-PONTY, 2004) capaz de nos facultar o acesso aos múltiplos sentidos atribuídos ao campo, no contexto campesino, pelo cineasta.

3. UMA FENOMENOLOGIA DA TERRA EM *DEUS E O DIABO*

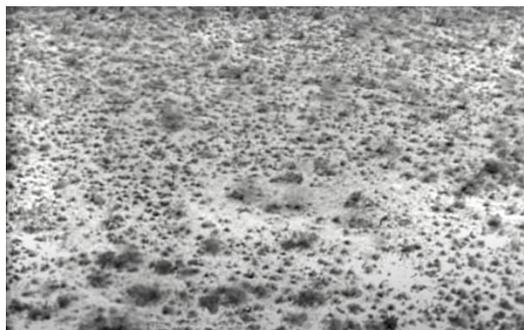
Para Xavier (2019), de modo geral, o longa de Glauber Rocha se organiza de modo linear e pode ser didaticamente dividido em três fases, com suas respectivas rupturas. Tais fases são distintas pela voz do cantador, estratégia narrativa empregada pelo cineasta para interagir diretamente com os espectadores.

Na primeira fase, *Manuel-Vaqueiro*, o protagonista vive a miséria em sua fazenda e sobrevive do cultivo da terra; como ruptura, mata o coronel, tem sua mãe assassinada e foge com Rosa. Na segunda fase, *Manuel-Beato*, o personagem adere ao grupo de Sebastião, a despeito da resistência de Rosa; como ruptura, Antônio das Mortes massacra o grupo de beatos, Rosa mata Sebastião e consegue recuperar Manuel de seu fanatismo. Por fim, na última fase, *Manuel-Cangaceiro*, Rosa e seu marido conhecem um sobrevivente do bando de Lampião, Corisco. Manuel adere ao cangaço, mas logo entra em conflito com Corisco. A ruptura acontece com a morte do ex-membro do bando de Lampião, e a terra se abre novamente a Manuel e Rosa, como no plano-sequência da abertura do filme.

Escolhemos apreciar imagens dessas fases para, didaticamente, apresentar ao leitor alguns elementos da fenomenologia da terra por nós empreendida. A noção de *terra* é fulcral, tanto por seu lugar no enredo de *Deus e o Diabo* quanto por se associar a outra categoria basilar: a de território (camponês). Espaço de vida da mulher e do homem do campo, isto é, o seu *mundo vivido* anterior a toda elaboração científica do mundo (MERLEAU-PONTY, 2011), no território se instalam a subjetividade e todos os processos a ela referentes, dentre os quais se destacam a produção comunitária e a reprodução da família (FERNANDES, 2012).

Glauber Rocha, todavia, nos deu a ver uma outra terra: aquela na qual se opera a inscrição histórica dos discursos e de sua dispersão em diversas vozes e pontos de vista (XAVIER, 2019). É com ela que se inicia o filme: em plano aberto, sem cortes, com um *plongée* discreto, o espectador é inserido, desde os primeiros segundos, no cenário da terra seca e os arbustos que, malgrado o solo árido, resistem. A força dramática da cena se acentua, ademais, com o recurso à *Canção do Sertão*, ária das *Bachianas Brasileiras n.º 2*, de Heitor Villa-Lobos, dando a sentir a vertente nacionalista própria do Cinema Novo.

Figura 2 – Imersão na terra



Fonte: DVD *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964)

Após o encontro com os seguidores do beato, que faz parte dessa sequência inicial, Manuel retorna à sua casa. A câmera enquadra um plano conjunto. A miséria socioeconômica pode ser identificada pelo cenário e figurino. Sob o sol, Rosa pila farinha de mandioca, Manuel se aproxima e conta sobre Sebastião, o profeta. A cena é silenciosa, marcada pela indiferença de Rosa e entusiasmo de Manuel ao relatar sua esperança em milagres, despertada através do cruzamento dos olhares dele com Sebastião.

Figura 3 – Casa e família



Figura 4 – Produção do alimento



Figura 5 – Consumo do alimento



Fonte: DVD *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964)

A apatia de Rosa causa desconforto. A resignação da personagem, expressa em seus gestos repetitivos, sublinha a sua incredulidade e ausência de esperança. Rosa se restringe a fazer apenas o necessário para a sobrevivência da família, como pilar mandioca sob o sol escaldante. Seu olhar permanece dirigido para baixo, para a terra; em oposição, Manuel procura se agarrar a algum tipo de salvação transcendental. A sequência de cenas apresenta a imanência à qual nos remete Rosa: da terra vem o sustento do corpo, a alimentação. Dessa dimensão material da existência as mãos de Rosa não se descolam por todo o longa-metragem, desde essa primeira sequência em que seus dedos se agarram no pilar e no moedor da mandioca, numa performance em que ela parece, concomitantemente, fecundar (com o pilar) a terra e dela extrair seus frutos.

Com Nóbrega (2010), entendemos os gestos do corpo como dimensão sensível, a percepção como acontecimento da existência e o estético como nova disposição do conhecimento. Os elementos apresentados por Glauber Rocha e todo o conjunto do artefato cinematográfico por ele empregado desenham, também no corpo dos personagens, uma outra maneira de ver o campo.

O corpo que resiste no campo é marcado pelo sol do sertão. Na segunda fase, a do *Manuel-Beato*, a câmera insiste em *contra-plongées*, fazendo-nos olhar para o alto e experimentar a invasão pelos raios solares. Na *Terra do Sol*, as nossas testas ficam frisadas, como as dos personagens. Os movimentos deles são ora de desespero e de desolação, ora de esperança. Seus corpos são revestidos por couro, tecidos rústicos, lenços e chapéus, em um espaço onde a fome é permanente e no corpo se revela a estética da fome, nutrida pela concentração de renda representada pelo latifúndio. Nesse cenário, apenas o transcendental, o divino, ao qual o céu nos reenvia, parece indicar uma saída para o sofrimento: para cima olhamos.

Figura 6 – Olhos ao alto



Figura 7 - Fé



Fonte: DVD *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964)

A ambiência campesina é explorada de um modo como nunca o foi antes do Cinema Novo. O campo aparece como espaço de lutas pela existência de sujeitos que, como podem, resistem às intempéries das condições ambientais e à exploração dos que agenciam as forças sociopolíticas e econômicas. Glauber Rocha trabalha esse aspecto ao iluminar fatos essenciais à compreensão dos movimentos originais do campo. Ele o faz, por exemplo, ao recorrer à montagem como dispositivo estético que orienta a lógica do olhar.

Manuel, a fim de pagar seus pecados e juntar-se aos messiânicos, mesmo tendo deixado Rosa no caminho ao monte, carrega de joelhos e ao lado de Sebastião, em sentido contrário ao Monte Santo, uma pedra. Com respiração ofegante, sujo e ao sol, o movimento feito por Manuel expressa a ineficiência da fé em atender às necessidades emergentes dos miseráveis. Nessa e em outras cenas, o céu é extremamente branco, remetendo-nos à intensa radiação solar do sertão mas igualmente à pureza do céu e de Deus. Em contrapartida, o solo e os homens estão, em sua maioria, em tonalidade escura, ou seja, o oposto do divino, demonstrando a dificuldade desse encontro. A coloração será um elemento importante nessa segunda fase.

Ao chegar ao Monte Santo, Sebastião alega que a descrença de Rosa é uma possessão e pede a Manuel um bebê para ser sacrificado e assim purificar os pecados da mulher. Rosa, em reação à morte da criança e da manipulação do beato, o apunhala pelas costas. Suas mãos ficam manchadas de sangue, enviando-nos a esse elemento essencial para a vida do corpo humano. Novamente, Rosa desloca o espectador do transcendente ao imanente – mesmo que a cena aconteça no interior de uma capela. Assim, o destino, aparentemente metafísico no personagem Manuel, é desenhado cada vez mais como humano pelas mãos de Rosa. A terra, levada por Manuel na cabeça, onde não se vê, agora estará nas mãos de Rosa, que mantém a trama em suas mãos, do mesmo modo como as manteve no pilar e na moedura da mandioca.

Figura 8 – Terra na cabeça



Figura 9 – Terra nas mãos



Fonte: DVD *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964)

Com maestria, Glauber perturba nosso olhar através da montagem do duelo Rosa-Sebastião, recortado pelas hesitações de Manuel, nas cenas que ocorrem dentro da capela ou fora dela, por ocasião da violência de Antônio das Mortes endereçada aos fiéis. Perto ou longe, junto ou separado, silêncio e histeria, claro e escuro, exterior (fora da igreja) e interior (dentro da igreja), desvelam posições ocupadas pelos sujeitos na correlação de forças (XAVIER, 2019) que escrevem os discursos da história.

Na terceira e última fase, *Manuel-Cangaceiro*, a dicotomia religiosa aparece em seu esplendor: ao cruzar o caminho de Corisco, sobrevivente do bando de Lampião, Manuel entra para o cangaço e é “rebatizado”: agora, chamar-se-á *Satanás*. Após a participação no massacre na fazenda do coronel Calazans, os personagens se encontram na caatinga. Nesse momento, uma inflexão importante se materializa na estética de *Deus e o Diabo*: a câmera passa a ser segurada nas mãos, em um movimento sem ponto fixo ou personagem que ocupe o lugar de mediador da cena, em um plano-sequência. Na verdade,

permanece essa figura sem nome, o narrador-câmera, como responsável pela composição ou decomposição das imagens. Há um efeito de simultaneidade, onde o presente do narrador e o das personagens se identificam, numa tendência contrária ao usual afastamento que se supõe entre o tempo de quem narra e os eventos passados (XAVIER, 2019, p. 117).

Cadenciada ao som de Villa-Lobos, a cena se assemelha a um grande ritual, sem diálogos, mas com gestos, posturas e olhares, que evocam cerimônias religiosas. O véu na cabeça de Rosa revela as núpcias dos personagens – e dos espectadores – com esse narrador-câmera, sem nome, que condensa o movimento da história: não há destinos traçados por forças transcendentais, mas discontinuidades operadas pelas dinâmicas humanas. Na terra, os sujeitos e a história se produzem pelos discursos que se entrecruzam, se casam.

Figura 10 – As mãos na história



Figura 11 – Ritual coletivo



Figura 12 – As núpcias



Fonte: DVD *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964)

Esse movimento de entrelaçamento entre sujeitos, imagens e discursos se mostra pela irrupção, nesse ritual, do monólogo de Corisco acerca da sua relação com Lampião. Em vez de recorrer ao *flashback*, Glauber mantém-se no tempo atual, no predomínio do plano-sequência. Superando, assim, as linearidades de Sebastião e de Corisco, a opção estética de Glauber aponta para a extrema imanência da história: nem Deus, nem Diabo, é na terra que se opera, à luz do sol, as núpcias do homem e da mulher com a história, de modo descontínuo e sem lógicas simplistas.

4. CONCLUSÃO: O QUE NÃO VEMOS

Não poderíamos deixar de ser mencionar um personagem, não obstante não possamos explorá-lo adequadamente, neste artigo, por questões metodológicas: o cego Júlio. Ele guia Manuel e Rosa para a ligação com Corisco, bem como tem uma conversa decisiva com Antônio sobre o destino de Corisco. Neste texto, o cego, tal como um Tírsias do Cinema Novo, em suas tímidas aparições, nos ensina a ver o que está em jogo na história: os elementos desprezados, aqueles dispostos às margens, à beira da estrada, como o cego de Glauber e o adivinho de Tebas.

Glauber Rocha nos propõe “um novo projeto de indústria cinematográfica e um novo projeto de nação” (BENTES, 1997, p. 17). Comprometida com a transformação social – diferentemente do cinema industrial –, sua produção não rompeu apenas com os temas e a estética, mas com os sujeitos a serem encenados. Para tanto, o cineasta buscou a renovação da linguagem cinematográfica, ao mesmo tempo em que produzia essa outra linguagem com poucos recursos. Refletia, assim, de maneira crítica sobre sua obra enquanto representação da realidade (ÁLVARES et al, 2011) e deu a ver outras imagens do momento político brasileiro em 1964, ano de deflagração da ditadura militar. O que não conseguíamos ver então?

Em *Deus e o Diabo*, a linguagem de Glauber também exige, para além do didatismo de que lançamos mão nessa ocasião, um outro modo de *olhar ao alto*, se considerarmos a experiência cinematográfica também como uma educação do olhar (LIMA NETO; NÓBREGA, 2018). Uma

análise sucinta da literatura referente às intersecções entre a produção cinematográfica e o campo apresenta-nos um problema de dupla face: de um lado, a representação estereotipada dos sujeitos camponeses e de sua cultura, considerada atrasada em todos os aspectos, a saber, nos valores, na relação com o modo de produção, com a natureza e com as tecnologias; de outro, e não sem vínculos com a dimensão anterior, a transformação, pela indústria cultural, de aspectos do *modus vivendi* dos sujeitos do campo em produtos no mercado da música, da moda, do *agrosbrow* e do cinema (CORRÊA et al., 2011; MARTINS et al., 2011; NORTON, 2017; TOLENTINO, 2001).

Os casebres, a presença do pilão, da mandioca, o cabaço como utensílio para realização das refeições, o chapéu de couro ou de palha, a bacia de alumínio, a farinha de mandioca, a cachaça, a cerca, as procissões, os sons dos pássaros, o som do vento nas folhas das árvores de baixo porte, o barulho do capim seco ao ser esmagado pelos calçados e patas de cavalo, a luz solar notável tanto nas cenas em preto e branco como nas coloridas, e anterior a tudo, a terra: esta é o elemento intrínseco e de desdobramento dos significados e sentidos culturais do campo, do sujeito camponês. Para estar atento a esses sinais, às vezes é preciso fechar os olhos, como cego Júlio, e estar bem atento aos sutis movimentos da terra.

REFERÊNCIAS

ALVAREZ et al. Deus e o diabo e os limites do cinema como ferramenta de transformação social. In: MARTINS, Aracy Alves; TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro; MOLINA, Mônica Castagna; VILLAS BÔAS, Rafael Litvin. **Outras terras à vista: cinema e educação do campo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011. (Coleção Caminhos da Educação do Campo)

BENTES, Ivana. Introdução. In: ROCHA, Glauber. **Cartas ao mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

BICUDO, Maria Aparecida Viggiani. **Pesquisa qualitativa segundo a visão fenomenológica**. São Paulo: Cortez, 2011.

CORRÊA, et al. Estética e Educação do Campo: movimentos formativos na área de habilitação em Linguagens da LEdoC. In: MOLINA, Mônica Castagna; SÁ, Laís Mourão (orgs.). **Licenciaturas em Educação do Campo: registros e reflexões a partir das experiências-piloto** (UFMG; UnB; UFBA e UFS). Belo Horizonte: Autêntica, 2011. (Coleção Caminhos da Educação do Campo).

DEUS e o Diabo na Terra do Sol. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 1964. 1 filme (110 minutos), 35mm, BP.

FERNANDES, Bernardo Maçano. Território camponês. In: CALDART ET AL. **Dicionário da Educação do Campo**. Rio de Janeiro/São Paulo: Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio, Expressão Popular: 2012.

FRESSATO, Soleni Biscouto. **Caipira sim, trouxa não**: representações da cultura popular no cinema de Mazzaropi. Salvador: EDUFBA, 2011.

LIMA NETO, Avelino Aldo; NOBREGA, Terezinha Petrucia. Reaprender a ver o mundo: o cinema como educação do olhar. **Educação e Pesquisa (USP. Impresso)**, v. 44, p. 1-22, 2018.

LIMA NETO, Avelino Aldo; NOBREGA, Terezinha Petrucia. Corpo, cinema e educação: cartografias do ver. **Holos**, Natal/RN, v. 5, p. 81-97, 2014.

MARTINS, Aracy Alves; TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro; MOLINA, Mônica Castagna;

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito seguido de A linguagem indireta e as vezes do silêncio e A dúvida de Cézanne**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia. **Uma Fenomenologia do Corpo**. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2010.

NORTON, Thiago. “A cidade não mora mais em mim”: o cinema e o olhar na Escola do Campo. In: CARVALHO, Cristiene Adriana da Silva; MARTINS, Aracy Alves. **Práticas artísticas do/no campo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. (Coleção Caminhos da Educação do Campo)

OBSERVATÓRIO da Diversidade. Web. 08 de Maio de 2018.
<http://portal.ifrn.edu.br/campus/canguaretama/observatorio-da-diversidade/principal>

OLIVEIRA, William Vaz de; PAVÃO, Eduardo Nunes Álvares. Arte e política no cinema de Glauber Rocha: uma análise do filme Deus e o Diabo na Terra do Sol. **Tempos Históricos**, Paraná, v.1, n. 1, p.191-202, jan./ jul. 2011. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/temposhistoricos/article/view/5704>. Acesso em: 19 ago. 2020.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2009.

TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. **O rural no cinema brasileiro**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

VASCONCELLOS, Gilberto Felisberto. O cineasta Glauber Rocha e a América Latina. **Estudos Ibero-Americanos**, Porto Alegre, v. 43, n. 1, p.182-190, jan./ abr. 2017. Disponível em: <<https://doaj.org/article/0c71afd542bf4c24a8eeb60d75ac0222?frbrVersion=2>>. Acesso em: 04 jun. 2021.

XAVIER, Ismail. **Sertão Mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2019.