

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS
UNIDADE ACADÊMICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO
LINHA DE PESQUISA MÍDIAS E PROCESSOS AUDIOVISUAIS
NÍVEL MESTRADO

ANALU FAVRETTO

CORPOS RURAIS

Paisagens, sexualidades e transcendência em filmes de paiol

SÃO LEOPOLDO
2020

F277c Favretto, Analu.
Corpos rurais : paisagens, sexualidades e
transcendência em filmes de paiol / Analu Favretto. –
2020.
140 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Vale do
Rio dos Sinos, Programa de Pós-Graduação em
Ciências da Comunicação, 2020.
“Orientador: Prof. Dr. Tiago Ricciardi Correa Lopes.”

1. Audiovisualidades. 2. Cinema brasileiro. 3. Cinema
rural. 4. Tecnocultura. 5. Memória. I. Título.

CDU 791

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Bibliotecária: Amanda Schuster – CRB 10/2517)

ANALU FAVRETTO

CORPOS RURAIS

Paisagens, sexualidades e transcendência em filmes de paiol

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Ciências da Comunicação, pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale dos Sinos – UNISINOS.

Orientador: Prof. Dr. Tiago Ricciardi Correa Lopes

SÃO LEOPOLDO

2020

ANALU FAVRETTO

**CORPOS RURAIS: PAISAGENS, SEXUALIDADES E TRANSCENDÊNCIA EM
FILMES DE PAIOL**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos - UNISINOS.

APROVADA EM 22 DE MARÇO DE 2021.

BANCA EXAMINADORA

**PROF. DR. ROBERTO RIBEIRO MIRANDA COTTA - UFPEL
PARTICIPAÇÃO POR WEBCONFERÊNCIA**

**PROFA. DRA. SONIA ESTELA MONTAÑO LA CRUZ - UNISINOS
PARTICIPAÇÃO POR WEBCONFERÊNCIA**



PROF. DR. TIAGO RICCIARDI CORREA LOPES - UNISINOS

*Aos meus avós, tias e tios, cuja única
possibilidade foi ser braço.*

AGRADECIMENTOS

Os lugares são invenções. Recebem nomes e acabam existindo pela possibilidade de habitar, não-habitar, transitar, passar, guardar. Nos últimos dois anos, inventei espaços para meu corpo. Por entre cidades, rodoviárias, empregos, casas, memórias e sonhos, construí um testemunho dos meus desejos de ser. Eles estão reunidos neste trabalho.

Nas trajetórias inventadas, tenho quem sempre está presente.

Meus pais, Noeli e Augustinho, primeiros rurais contemplados, pela casa sempre aberta ao retorno.

Meu irmão, Augusto, pelos porões apresentados como rebeldia que ainda duram em mim.

Minha companheira, Jéssica, pelo lar inventando em meio ao caos.

Meus amigos de Chapecó, Thiago, Luísa e Isadora, pela subida e descida nessa avenida inventada pela nossa ruralidade eterna.

Meu amigo de graduação, Maurício, pela sala de cinema digital que estabelecemos via Whatsapp nestes últimos anos.

Meus colegas de mestrado e de linha. À Ju, principalmente, pela invenção de um palco para nossas dúvidas, receios, sonhos e desejos por imagem.

Meu orientador, Tiago, pela cidade-rural, espaço de urbanidade dele que permitiu ser tocado e invadido pelas carroças, sóis, diabos e deuses.

Meus curtas-metragens, materialidades de sonho. Ao Marco e Giovani, pelo mar de lembranças compartilhado comigo.

Meus professores de mestrado, pelos corredores da Unisinos que, por um período curto, foram espaços de muita alegria e café. Em especial à Sônia, Suzana e Gustavo.

Minha banca, Sônia e Roberto, pela elaboração de um espaço de reflexão e acolhimento dos meus corpos fílmicos.

A Capes, pelo abrigo democrático, possibilitando que pesquisadores realizem suas pesquisas com auxílio de bolsas.

Minha memória, paiol de ferramentas para construção deste texto, deste corpo, destes desejos.

RESUMO

O presente trabalho analisa as Ruralidades como duração em um tipo de cinema brasileiro de temática rural. Toma como corpus de observação empírica os curtas-metragens *A vez de matar*,

a vez de morrer (2016, Giovani Barros) e *A Retirada para um coração bruto* (2017, Marco Antônio Pereira) para dar a ver três tendências que atravessam os corpos rurais: paisagens, sexualidades e transcendência. Apropria-se da metodologia das constelações para autenticar as tendências enquanto eixos analíticos de um rural construído pelas mídias.

Palavras-chave: Audiovisualidades; Cinema Brasileiro; Cinema Rural; Tecnocultura; Memória.

ABSTRACT

This work analyzes ruralities as a duration in a certain Brazilian cinema with rural theme. It takes as a corpus of empirical observation the short films *A vez de matar, a vez de morrer* (2016, Giovanni Barros) and *A retirada para um coração bruto* (2017, Marco Antônio Pereira) to show three trends that cross rural bodies: landscapes, sexualities and transcendence. It uses the constellation methodology to authenticate trends as analytical axes of a rural idea built by the media.

Keywords: Audiovisuals; Brazilian Cinema; Rural Cinema; Technoculture; Memory.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Fotografia de minha infância	13
Figura 2 – Frames de espaços do curta-metragem <i>A vez de matar, a vez de morrer</i>	20
Figura 3 – Personagens do curta-metragem <i>A vez de matar, a vez de morrer</i>	20
Figura 4 – Frames de espaços do curta-metragem <i>A retirada para um coração bruto</i>	22
Figura 5 – Construções do cavalo como Ruralidade	34
Figura 6 – Motocicleta enquanto ferramenta de superação do espaço	36
Figura 7 – Frame de <i>A Retirada para um coração bruto</i>	38
Figura 8 – Pinturas do artista Almeida Júnior	43
Figura 9 – Entrevistas <i>online</i> da autora com os cineastas Marco Antônio Pereira e Giovani Barros	45
Figura 10 – Atualizações da Ruralidade Jeca Tatu	48
Figura 11 – Corpos rurais castigados através da presença do sol e da travessia	50
Figura 12 – Decupagem de duelo em <i>Era uma vez no Oeste</i>	53
Figura 13 – Decupagem do duelo em <i>A vez de matar, a vez de morrer</i>	55
Figura 14 – O posto de gasolina em <i>O Céu de Suely</i>	55
Figura 15 – O posto de gasolina em <i>A vez de matar, a vez de morrer</i>	56
Figura 16 – Manoel Loreno atrás e na frente das câmeras	65
Figura 17 – Set de gravações do curta-metragem <i>A Retirada para um coração bruto</i>	68
Figura 18 – Frame do filme <i>A Retirada para um coração bruto</i>	69
Figura 19 – Seu Ozório enterra a câmera em <i>A Retirada para um coração bruto</i>	70
Figura 20 – A câmera observa Seu Ozório em <i>A Retirada para um coração bruto</i>	70
Figura 21 – Marco Antônio Pereira em seu local de trabalho	71
Figura 22 – Fotografia do set de <i>A vez de matar, a vez de morrer</i>	72
Figura 23 – Frames do filme <i>A vez de matar, a vez de morrer</i>	73
Figura 24 – O breu na travessia até o banheiro em <i>A vez de matar, a vez de morrer</i>	74
Figura 25 – Fotos de <i>making of</i> do curta-metragem <i>A vez de matar, a vez de morrer</i>	74

Figura 26 – Ruralidade-chapéu na volta do roçado	79
Figura 27 – Montagem das memórias através da Ruralidade-Chapéu	80
Figura 28 – Perfil do Instagram “corpos.rurais”	83
Figura 29 – Frames do longa-metragem <i>São Bernardo</i>	83
Figura 30 – Montagem da Ruralidade-violão	86
Figura 31 – Frames da paisagem em <i>A retirada para um coração bruto</i> e <i>A vez de matar, a vez de morrer</i>	90
Figura 32 – <i>Sociabilidade, lazer e trabalho</i> em <i>A vez de matar, a vez de morrer</i> e <i>A retirada para um coração bruto</i>	91
Figura 33 – Montagem de letra da canção <i>Migração</i> , de Jair Rodrigues, com o quadro <i>Retirantes</i> , de Cândido Portinari	92
Figura 34 – Travessias em <i>Vidas Secas</i> , <i>A Marvada Carne</i> e <i>2 Filhos de Francisco</i>	93
Figura 35 – Seu Ozório vai comprar uma guitarra	94
Figura 36 – Seu Ozório descansa e recebe extraterrestres	95
Figura 37 – O sol em <i>Deus e o Diabo na Terra do Sol</i> e <i>Vidas Secas</i>	97
Figura 38 – O sol queimando o filme e o rural em <i>A retirada para um coração bruto</i>	97
Figura 39 – O uso do chapéu em <i>Deus e o Diabo na Terra do Sol</i> , <i>Vidas Secas</i> e <i>A retirada para um coração bruto</i>	98
Figura 40 - O chapéu como marca dos corpos rurais em <i>reality shows</i>	99
Figura 41 – O uso do boné em <i>A vez de matar, a vez de morrer</i>	99
Figura 42 – Seu Ozório em momento de descanso em <i>A retirada...</i>	102
Figura 43 – Montagem de cenas do filme <i>Arábia</i> e da tela <i>O Violeiro Caipira</i>	103
Figura 44 – Frames da segunda metade de <i>A retirada para um coração bruto</i>	104
Figura 45 – <i>As moitas, a casa dos homens e a mulher como ausência</i> em <i>A vez de matar, a vez de morrer</i> e <i>A retirada para um coração bruto</i>	106
Figura 46 – O desejo entre homens em <i>A vez de matar, a vez de morrer</i>	108
Figura 47 – Rosa e Bonitão se encontram em <i>O Pagador de Promessas</i>	109
Figura 48 – O encontro no banheiro em <i>A vez de matar, a vez de morrer</i>	111
Figura 49 – Performance da masculinidade em <i>A vez de matar, a vez de morrer</i>	112
Figura 50 – Frames de <i>Jecão, um fofoqueiro no céu</i>	114
Figura 51 – Frames do posto de gasolina em <i>A vez de matar, a vez de morrer</i>	115
Figura 52 – Montagem com os quadros <i>O Derrubador Brasileiro</i> (1875) e <i>Cozinha Caipira</i> (1895), de Almeida Júnior	116
Figura 53 – Montagem com a pintura <i>Apertando o lombilho</i> (1895), de Almeida Júnior, e planos recorte da mesma obra	117

Figura 54 – A ausência da mulher em <i>A retirada para um coração bruto</i>	118
Figura 55 – A ressurreição, o mal e o bem em <i>A vez de matar, a vez de morrer</i> e <i>A retirada para um coração bruto</i>	120
Figura 56 – A aparição do falecido em <i>A vez de matar, a vez de morrer</i>	120
Figura 57 – A ressurreição em <i>Ordet</i>	122
Figura 58 – Frames do fantasma de Jeca em <i>Jecão, um fofoqueiro no céu</i>	123
Figura 59 – Frames da aparição <i>post-mortem</i> de Robson em <i>A vez de matar, a vez de morrer</i>	124
Figura 60 – Nho Quim encontra o Diabo em <i>A Marvada Carne</i>	126
Figura 61 – Jeca encontra o Mal-Diabo	127
Figura 62 – Élcio e Robson se beijam em <i>A vez de matar, a vez de morrer</i>	128
Figura 63 – Montagem com imagens encontradas no Google quando pesquisados os termos “Os Pastorinhos de Fátima” e “Três Reis Magos”	129
Figura 64 – Algo surge no céu em <i>A retirada para um coração bruto</i>	130
Figura 65 – A aparição do Diabo em <i>O Auto da Compadecida</i>	131

SUMÁRIO

1. DOS POSSÍVEIS LUGARES PARA OS CORPOS	13
1.1 No interior	13
1.1.1 <i>A vez de matar, a vez de morrer</i> (2016, Giovani Barros)	19
1.1.2 <i>A retirada para um coração bruto</i> (2017, Marco Antônio Pereira)	21
1.2 A ordem do questionamento - virtual e atual da pesquisa	22
1.3 Pesquisa da pesquisa	24
1.4 Questões de método	27
1.5 No paiol	29
2. ENTRE O SONHAR E O CONSTRUIR	31
2.1 Como se constrói um Rural?	31
2.1.1 Entre o oposto e a invasão	32
2.1.2 Pela descoberta	37
2.1.3 Antes de tudo era a imaginação	39
2.1.4 O Rural imaginado pelo cinema brasileiro	45
2.1.4.1 Marco Antônio Pereira	46
2.1.4.2 Giovani Barros	50
2.2 Um cinema feito com pouco ou quase nada	57
2.2.1 Construídos no sufoco	59
2.2.2 Espaços inventados quando faltam os lugares	61
2.2.2.1 As bordas	63
2.2.2.2 A garagem	65
2.2.3 O paiol de Marco Antônio Pereira e Giovani Barros	67
2.2.4 O que sobra depois da invenção?	75
3. AMARRANDO, COSTURANDO, BATENDO E CONSTRUINDO	77

3.1. O Corpo como imagem-central e a <i>flânerie</i>	77
3.2. Cartografando a partir do sensível	82
3.3. Imagens em tensão: o que brilha no choque?	84
4. DOS CHOQUES NASCEM OS CORPOS	88
4.1. A paisagem ou como sei de que lado é a casa do <i>Nonno</i>	88
4.1.1 A Terra ou a travessia até o desejo	91
4.1.2 O Sol ou quem se queima e como se proteger	95
4.1.3 A guitarra ou como chegar até meu vizinho	100
4.2 Sexualidades – Desvios em corpos que se parecem com o meu	105
4.2.1 As moitas	107
4.2.2 A casa dos homens	111
4.2.3 A mulher como ausência	115
4.3. Transcendência ou Corpos que desconhecem barreiras	119
4.3.1 O Corpo de Lázaro	
4.3.2 O Mal ou o Desejo	124
4.3.3 O Bem ou o Clarão que vem do Céu	128
5. PASSANDO A TRAMELA	132
REFERÊNCIAS	135

1. DOS POSSÍVEIS LUGARES PARA OS CORPOS

1.1. No interior

Escrevo porque há uma imagem que habita minha imaginação. Ela é a unidade síntese dos meus sentimentos mais antigos, das primeiras lembranças da infância. Quando eu era pequena e os pesadelos me tiravam o sono, minha mãe se deitava ao meu lado e falava pr'eu pensar em algo bom, imaginar um lugar que me deixasse bem. Ela sussurrava: “pensa que tu tá no *nonno*...”.

Eu fiz com que a residência dos meus avós fosse meu local seguro. Por ser a única das netas que morava na cidade, toda vez que visitava a casa deles era uma grande aventura. A estrebaria, os chiqueiros, o lugar onde as galinhas punham os ovos, o açude, a gigantesca árvore de nozes, a ordenhadeira, o aboio, a horta... O cheiro, a cor e a sensação.

Fixei o instante e deixei ali a imagem parada, fixa.

Figura 1 – Fotografia de minha infância



Fonte: Acervo pessoal da autora.

A morte prematura dos meus avós fez com que eu nunca pudesse retornar à roça: tudo fora vendido quando eu tinha menos de 10 anos. O que sobrou foi a ânsia de entender o que fazia com que aquele lugar não me fugisse.

Decidi buscar.

O rural adormecido em mim foi sacudido com as primeiras sessões dos filmes de Mazzaropi. Meus pais alugaram todas as fitas VHS do Jeca Tatu na locadora perto de casa. Ambos viveram no interior até os 20 anos. Divertiam-se com o que viam nos filmes: as fofocas, o fanatismo religioso, as infidelidades, o jeito de falar, os números musicais, as vestes... O que eu não entendia na época, hoje retorna com lucidez. Nos filmes de Mazzaropi preponderava uma certa imagem hegemônica sobre o rural brasileiro – todo mundo sabe o que significa quando alguém é chamado de “jeca”. Anos mais tarde, assisti a outros filmes que reforçavam aqueles mesmos traços que marcavam os clássicos de Mazzaropi; *O Auto da Compadecida* (2000, Guel Arraes) e *2 Filhos de Francisco* (2005, Breno Silveira) afetaram-me em particular. Ambos remetiam às qualidades dos filmes que deixavam meus pais tão maravilhados: a religião personificada em Deus e Diabo, o jeito engraçado de falar “errado”, o universo musical e, claro, as fofocas, força motriz da narrativa – lembremos de um certo personagem que “só sabe que foi assim”.

Logo após esses marcos rurais da minha infância e adolescência, depois de ingressar no curso de Cinema e Audiovisual na Universidade Federal de Pelotas, em 2015, tive então a oportunidade de assistir a outros tantos filmes, que davam a ver outras imagens do rural, distintas daquelas que me marcaram diante dos filmes de Mazzaropi. Foi durante a organização da etapa pelotense do Festival Internacional de Bagé que assisti ao curta-metragem *A outra margem* (2015, Nathália Tereza). Neste filme não encontramos as marcas “do rural” no conflito religioso ou no falar “errado”; elas se constroem mais sutilmente. As ruralidades aparecem nos casais que dançam em um bar, nos homens com camisas xadrez e chapéu de palha, no isolamento do *agrobóy*¹, que dirige uma caminhonete enquanto ouve clássicos sertanejos na rádio local, na sua incapacidade de falar sobre o sentimento de ciúmes para a mulher que ama, ironizando-a, chamando-a de “moderninha”. Outras ordens de conflitos narrativos são encontradas em *A outra margem*: a saída do campo, a inserção na cidade, a ruralidade que penetra o urbano e vice-versa.

A outra margem marca, portanto, um ponto de virada em minha narrativa pessoal. A partir dele, comecei minha busca por filmes que libertassem certas imagens reprimidas dos rurais brasileiros.

No decorrer dos quatro anos de graduação, pude participar de festivais de cinema e conhecer melhor o cenário contemporâneo brasileiro de curtas-metragens. Competi com

¹ Termo utilizado para designar um tipo de “playboy” do campo. Geralmente gosta de beber, paquerar, realiza atividades agrícolas e dirige uma caminhonete.

filmes próprios em premiações como o Festival de Gramado e a Mostra do Filme Livre, percebi a potência do encontro e das trocas na construção do meu olhar.

Em uma dessas andanças, encontrei os curtas-metragens *A vez de matar, a vez de morrer* (2016, Giovani Barros) e *A retirada para um coração bruto* (2017, Marco Antônio Pereira), que se tornariam, mais tarde, os dois filmes que integram o corpus analítico desta pesquisa. Se até então o conflito interno dos rurais me atraía, nesses dois filmes percebi outros lugares sendo tensionados: um *western* gay mato-grossense e um *sci-fi* mineiro. Em comum, ambos os filmes haviam sido realizados por graduados em cinema, sem grandes orçamentos e sem distribuição comercial – sua circulação ocorreu, principalmente, através de festivais de cinema nacionais.

Desde *A outra margem* venho buscando entender, ainda de forma pouco estruturada, que ruralidades são essas que tanto me afetam e que, de alguma maneira, me conectam a esses filmes. Durante a graduação, enquanto eu era carinhosamente chamada por meus colegas de sala de aula de *Colona d'Oeste* – pelo sotaque forte e um afetivo apego por Jorge e Mateus –, pude entender que a saída da casa dos meus pais não significava nenhuma ruptura com minha origem: na verdade, ela só se acentuava.

Em 2019, ingressei no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Unisinos. Ao (des)acomodar meu corpo em uma comunidade – ou no que, usualmente, chamamos de grupo de pesquisa –, comecei a compreender que minha origem esteve sempre ali, como colona, universitária, pesquisadora e cineasta, e que os filmes rememorados ao longo desta narrativa também estavam a me procurar: encarnando-se em meu corpo, ganharam, eles próprios, uma nova encarnação do Rural.

O grupo de pesquisa Audiovisualidades e Tecnocultura: memória, comunicação e design² (TCAv) não marca o início de minha caminhada para as Ruralidades, mas, sim, constitui-se como um lugar de encontros (e desencontros) no qual, aos poucos, o meu interior vai tecendo elos de ligação com o interior que habita em meus objetos de pesquisa, tramando as linhas das durações que conectam os diferentes corpos (rurais) que habitam este texto. O que busco nas próximas páginas é mais simples do que parece: quero poder ser Rural em um espaço inventado por mim.

*** **

² Disponível em: <https://tecnoculturaaudiovisual.com.br/>. Acesso em: 10 de dezembro de 2020.

Quando iniciei a elaboração do projeto de ingresso na pós-graduação, sabia apenas de uma coisa: gostaria de pesquisar sobre parte de mim. De início, foquei em questões relacionadas à identidade e à representação rural no cinema. O título do projeto era *A representação da identidade rural em três curtas contemporâneos brasileiros: subversão e redescobrimento*. Contudo, assim que iniciei, através das leituras demandadas pelas disciplinas do programa, meus primeiros contatos com autores e teorias do audiovisual, percebi que alguns ajustes teriam que ser feitos.

Ao começar a relacionar o texto de meu projeto original com os escritos de teóricos da linha de pesquisa, notei que a palavra *representação* aparecia muitas vezes como forma de se referir a uma certa “novidade” que percebia em curtas-metragens brasileiros. À medida que aprofundava as leituras, fui compreendendo que nada de “novo” havia ali: o que de fato ocorria eram os efeitos de certas imagens (fílmicas) que, ao acionarem minhas lembranças, agiam sobre o meu corpo. O que essas imagens “faziam”, portanto, não era exatamente a construção de “novas representações”, mas, noutro sentido, a libertação, através do meu corpo, de certas imagens do passado que estavam aprisionadas, soterradas por debaixo de outras imagens.

A ideia de que meu corpo perceba outros corpos (fílmicos) a partir de memórias pressupõe que a *duração dos rurais* esteja sempre em devir, e o modo com que dou a ver, através deste texto, certas imagens do rural, nada mais é do que a operação de um corte temporal no devir, o qual estabelece uma certa materialidade (textual), isto é, uma certa imagem particular do Rural. Por isso, a ideia de “representação” já não encontra adequação ao meu projeto de pesquisa, pois, pelo caminho (epistemológico) que estamos construindo, já não é possível afirmar que uma imagem represente algo: toda imagem é, em si mesma, Realidade. Dessa maneira, percebo, por exemplo, que os rurais dos filmes contemporâneos, por mais distintos que pareçam, estão ligados pelo fio da memória às películas de Glauber Rocha, de Eduardo Coutinho e de Humberto Mauro. A duração que percebo em uns, movimentada também os outros.

E isso explica, então, o porquê de o curta-metragem *A outra margem* ter sido o início de minha motivação para pesquisar. Quando vi a obra pela primeira vez, foi possível notar algo de rural nas sequências em que o protagonista Jean era enquadrado sozinho dentro de sua caminhonete. A presença da voz de um radialista anunciando músicas de amor nas vozes de Zezé di Camargo e Luciano, a subida e descida na rua principal da cidade, o murmurinho de jovens sentados em seus carros enquanto bebem cerveja, o prazer em chamar a ex-namorada de “moderninha” para ofendê-la, o sotaque forte, a parada em um lugar de beira de estrada para comer um xis... Após a sessão, falei

para um amigo que aquilo era um *novo rural*, parecido comigo e com meus amigos de Chapecó que, apesar de não trabalharem no roçado, trazem em sua essência o sotaque, o carinho pela música de raiz, uma religiosidade difícil de explicar e alguns muitos silêncios. No recorte do curta-metragem, um *agrobó* perdido na cidade, percebo as Ruralidades em devir nos corpos rurais. A ausência de um atravessamento estilo Jeca Tatu, de ignorância, de inadequação e comédia, me fez pensar em “redescoberta”; hoje penso em atualização.

Se os seis primeiros meses de aulas no Mestrado seriam de tensionamento teórico, o segundo semestre de 2019 traria provocações acerca da articulação entre o objeto de pesquisa e o modo como o problema estaria colocado. Então, durante os exercícios propostos pelos professores, foi possível localizar o Rural como centralidade – e objeto do texto – em sua forma de Ser, enquanto Ruralidades.

As “Ruralidades”, nesta pesquisa, dizem respeito, portanto, à qualidade do que é rural, de quem é rural, e de tudo o que circunda os (diversos) rurais: desde o espaço em que habitam os rurais, a natureza, a arquitetura e a organização das casas e demais construções que integram as paisagens rurais, até os sotaques, os hábitos de lazer, as vestimentas, os instrumentos de trabalho, entre tantos outros traços materiais e imateriais que atualizam a memória (duração) Rural.

Enquanto virtualidade, evita-se definir o “Rural” pela negação daquilo que ele não é, por exemplo, afirmando-o em oposição ao “Urbano”. Isto seria incorrer em uma falsa dicotomia e, portanto, de princípio, descartamos este caminho.

Nosso olhar para o Rural parte de suas atualizações em direção à sua memória. Parte, portanto, da materialidade filmica (as imagens técnicas) dos curtas-metragens *A vez de matar, a vez de morrer* e *A retirada para o coração bruto*, que servirão de ponte para acessarmos outras imagens que as constituem. Metodologicamente, buscamos promover encontros entre o corpo-pesquisadora e os corpos audiovisuais, perpassando lembranças e afetos, memórias de infância e experiências cinematográficas.

Nossos empíricos habitam uma mesma região do vasto e heterogêneo território da produção filmica brasileira: realizados com pouco ou quase nenhum incentivo fiscal, captados por câmeras DSLR e com equipes reduzidas, editados em computadores pessoais e distribuídos a partir de links e exibidos em plataformas online.

Em analogia à gênese da música independente, praticada em ambiente doméstico, em condições precárias, frequentemente os filmes produzidos em condições semelhantes são classificados como “cinema de garagem”.

Nesta pesquisa, a expressão “cinema de garagem” ganha relevância especial. No entanto, para além das questões técnicas e orçamentárias relacionadas às etapas de produção e distribuição, interessa-nos, sobretudo, os elementos estéticos e narrativos observados nos filmes ditos “de garagem”: o hibridismo de gêneros, a performance de não-atores e a incorporação do ruído e da baixa resolução como aspectos inerentes à concepção artística são apenas algumas recorrências encontradas em filmes de garagem.

Os autores Marcelo Ikeda e Dellani Lima (2011), ao explicarem o termo “cinema de garagem”, separam a expressão em duas partes: *cinema / de garagem*.

“*Cinema*”, pois acreditam que

se faz cinema independentemente da bitola. São todos filmes, apesar de serem, quase todos, gravados ou finalizados em vídeo. Com os novos processos digitais, de hibridização dos formatos, acreditamos que a definição a partir das bitolas perdeu sua importância central. (IKEDA; LIMA, 2011, p. 5)

“*De garagem*”, porque estamos diante de um cenário em que se torna possível, cada vez mais, criar filmes de forma autoral, sem depender diretamente de uma produtora, distribuidora ou estúdios, visto que com “a acessibilidade das novas tecnologias digitais, é possível, com uma câmera portátil e com um software de edição, fazer e montar filmes em nossas próprias casas, nas nossas próprias garagens” (Idem). Em complemento, para os autores, fazer cinema de garagem significa, para além das condições materiais de produção, assumir determinados posicionamentos estéticos, éticos e políticos, “uma outra forma de estar no mundo, de se conectar com o mundo a partir do audiovisual” (Ibidem).

Os espaços, no presente texto, ganham uma dimensão mais potente quando inserimos a memória e as características técnicas de filmes contemporâneos brasileiros de temática rural em um local criado por nós: o paiol. Compreende-se aqui que os modos de produção no interior não se dissociam de algumas Ruralidades que daremos a ver conforme a escrita for se edificando. A natureza, plano de fundo enquanto paisagem, pode também ser provedora de recursos para driblar a precariedade e, em uma manobra rural, transformar tocos de árvore em tripés. O paiol surge da possibilidade de utilização de ferramentas conforme a necessidade técnica/estética ou, na maioria das vezes, da junção entre ambas.

No encontro entre meu corpo e os corpos filmicos nasce uma percepção de Ruralidades que emergem dos filmes de temática rural brasileiros. Essa percepção atravessa todo o texto e se organiza em três tendências: as paisagens, as sexualidades e a transcendência. Elas são as constelações que brilham do choque entre memória,

construtos e materialidades. Na verdade, é através das tendências citadas acima que damos a ver as atualizações agindo nos curtas-metragens. De certa forma elas organizam o nosso olhar e funcionam como plano de fundo para alguns elementos se desenvolverem, como é o caso das moitas nas paisagens, do posto de gasolina nas sexualidades e do céu na transcendência.

A seguir, apresento uma breve descrição dos materiais empíricos da pesquisa, os filmes *A vez de matar, a vez de morrer* e *A retirada para um coração bruto*.

1.1.1 *A vez de matar, a vez de morrer* (2016, Giovanni Barros)

O curta-metragem *A Vez de matar, a vez de morrer* foi acessado por mim através de um link que me direcionou à plataforma de compartilhamento de vídeos Vimeo³ e através do qual pude assisti-lo em meu computador pessoal. Trata-se de uma história de vingança. Trata-se, também, de um *faroeste gay*⁴. Em sua sinopse, consta o seguinte: *Alan e Jony são dois primos muito unidos que vivem num vilarejo no cerrado sul-mato-grossense. Todo final de semana, o futebol é uma das coisas que reúnem todos que moram neste lugar. Élcio é o dono do posto de gasolina da região, que com Jony esconde um passado de jogos de sedução, provocações e tensões mal resolvidas. Em uma dessas partidas de futebol, Élcio mata Jony. Alan então recebe a visita do fantasma de seu primo: ele clama por vingança.*⁵

O curta-metragem foi exibido em festivais de cinema brasileiros de renome, como a Mostra de Tiradentes e o Festival Internacional de Curtas-metragens de São Paulo, Curta Kinoforum, no ano de 2016. A história aborda um romance homoafetivo de Robson e Élcio, evidenciando como o ambiente rural sufoca desejos considerados desviantes da norma.

Na figura 2 estão apresentados os lugares de convivência em que as cenas do filme acontecem: o campo de futebol (1), o posto de gasolina (2), o paredão de som no carro (3), o salão de baile (4), a parte externa da casa, em que o violão é tocado em horário de descanso (5).

Figura 2 - Frames de espaços do curta-metragem *A vez de matar, a vez de morrer*

³ Site de compartilhamento de vídeos.

⁴ Disponível em: <<https://www.midia.max.com.br/midia/mas/cinema/2016/faroeste-gay-de-ms-e-selecionado-para-maior-festival-de-curtas-do-brasil>>. Acesso em: 20 de junho de 2020

⁵ Disponível em: <<http://www.estudiogiz.com.br/a-vez-de-matar-a-vez-de-morrer.html>>. Acesso em: 20 de junho de 2020.



Fonte: Elaborado pela autora a partir de frames de *A vez de matar, a vez de morrer*

São lugares rurais, isto é, de atualização de ruralidades. São também lugares masculinos, ou seja, de atualização da masculinidade encarnada no corpo do homem rural. Na figura 3, nos frames (6), (7) e (8), apresento os protagonistas do curta-metragem: Élcio, Robson e Alan.

Figura 3 - Personagens do curta-metragem *A vez de matar, a vez de morrer*



Fonte: Elaborado pela autora a partir de frames de *A vez de matar, a vez de morrer*

Em *A vez de matar, a vez de morrer*, as ruralidades acionadas mediante violentos encontros entre corpos (corpo filmico, corpo dos personagens, corpo-pesquisadora) fornecem algumas chaves de leitura para pensarmos na filmografia rural brasileira, na geografia de lugares e de afetos que configuram as paisagens rurais, nos desejos reprimidos/potencializados nesses locais, nas relações espirituais e transcendentais que cercam as passagens entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos.

1.1.2 *A retirada para um coração bruto* (2017, Marco Antônio Pereira)

O filme *A retirada para um coração bruto* foi acessado por um link com senha na plataforma Vimeo. Acessei por meu notebook e assisti em uma televisão de 39 polegadas. A senha foi obtida através do contato com o diretor do filme por e-mail.

A história contada pelas imagens de *A retirada...* é a de Ozório, um idoso que acaba de ficar viúvo. Ele mora em Cordisburgo, interior de Minas Gerais. Na sinopse, encontramos as seguintes informações: *Ozório é um senhor que vive sozinho onde o Judas perdeu as botas, na zona rural de Cordisburgo-MG. Ele está esmorecido pela perda de sua companheira da vida inteira. Agora ele passa seus dias ouvindo rock no rádio.*⁶

O filme participou de festivais e mostras brasileiras de renome, como o Festival de Tiradentes e a Mostra do Filme Livre, no ano de 2018. A narrativa tensiona elementos da paisagem rural e hábitos do viúvo: Ozório não ouve sertanejo na rádio, mas *heavy metal*. A paisagem também recebe a visita de um OVNI, e podemos até pensar em um *sci-fi* do interior.

Na figura 4, organiza-se através de montagens os locais que mais se repetem no curta-metragem. Nos frames (1) e (2), a paisagem é preenchida pela natureza. No frame (3), Ozório está sozinho dentro da casa ouvindo a música *Fear of the Dark*, da banda Iron Maiden. Nos frames (4) e (5), Ozório está inserido na paisagem, enquanto que, no frame (6), Ozório e um OVNI estão enquadrados na paisagem.

Figura 4 - Frames de espaços do curta-metragem *A retirada para um coração bruto*



Fonte: Elaborado pela autora.

⁶ Disponível em: < <https://www.facebook.com/AretiradaParaUmCoracaoBruto/>>. Acesso em 16 de junho de 2020.

Pode-se pensar na Ruralidade-chapéu – que está presente em filmes brasileiros sobre rurais desde Mazzaropi, passando pelos chapéus de cangaceiros –, além da Ruralidade-paisagem, latente principalmente no frame (1), em que o sol satura a imagem e invade o quadro. Através dessas percepções, meu corpo percebe um rural atualizado: aqui, o rádio serve de companhia e o céu deixa de abrigar o sol, que tanto marca a vida dos rurais brasileiros, para dar espaço aos extraterrestres.

Algumas Ruralidades a serem percebidas: a localização, o rádio, e a expressão “onde Judas bateu as botas”, usada comumente por habitantes do interior.

Em *A retirada para um coração bruto* encontramos, novamente, traços de um Rural que se atualiza tanto na paisagem (a natureza agreste, a terra vermelha, o sol reluzente, a distância), quanto nos corpos (o chapéu, a virilidade) e nas relações entre a vida e a morte, o silêncio e a solidão, o familiar e o sobrenatural.

1.2. A ordem do questionamento - virtual e atual da pesquisa

Dizíamos que nossos empíricos, os curtas-metragens *A vez de matar, a vez de morrer* e *A retirada para um coração bruto*, são corpos audiovisuais que, ao mesmo tempo, são objetos da ação do meu corpo sobre eles (aquilo que meu corpo consegue perceber neles) e, por outro lado, são também agentes de mudanças sobre o meu corpo – ao evocarem memórias e experiências da minha vida. A mediação do corpo estrutura, também, os passos para a formulação do problema de pesquisa. É, portanto, no “método intuitivo”, do filósofo francês Henri Bergson, que encontramos o respaldo teórico para a elaboração desta etapa do trabalho.

Quando tive os primeiros contatos com as leituras acerca do referido método, senti um certo tipo de inquietação com o termo “intuição”. Ora, em um ambiente acadêmico, não esperava que um conceito como esse serviria de base para descobertas “científicas”. Com o tempo, contudo, os textos e as discussões em sala de aula com professores e colegas foram deixando mais claros alguns aspectos importantes dessa teorização: muito menos que sentir as coisas ou prever as coisas, a intuição constitui um método filosófico rigoroso, elaborado mediante três noções: duração, memória e *elã vital*.

Para aplicar o método intuitivo na presente pesquisa, iniciei com os três passos do método de Bergson para determinar se o problema é falso ou verdadeiro, sendo eles:

(i) Formular o verdadeiro problema, diferenciando-o dos falsos. Por exemplo, se um problema estiver mal colocado ou inexistente, perceberemos que o método não se

aplicará. O “não-ser” é um problema inexistente. Retomando as primeiras páginas, quando disserto sobre as diferenciações do rural e do urbano, há uma insistência em falar tudo que o rural não é em relação à cidade para defini-lo: é atrasado, pois não é tão industrializado quanto o urbano. Isso seria um primeiro falso problema;

(ii) Observar as diferenças de grau e de natureza. Se um problema se diferenciar apenas em grau, será falso. Nesse movimento, encontramos as duas *tendências* de um verdadeiro problema: a real e a de natureza. Por exemplo: um problema falso estaria na elaboração de uma diferenciação entre rurais e urbanos, pois ambos diferem de grau e não apresentam duas tendências.

(iii) A última etapa estaria na *duração*. Nesse momento, mergulhamos no devir do nosso problema e o repartimos entre virtual e atual. A duração é a multiplicidade das diferenças. Como exemplo, pensemos em um cubo de gelo. Em relação ao espaço e às outras coisas, ele terá diferença de grau; já quando ele começa a derreter, temos a duração - ou seja, seus estados de gelo - sofrendo alterações, diferenciando-se de si mesmo em natureza. Para o texto aqui articulado, vemos as Ruralidades como devir, algo que, portanto, diferencia-se, no que se refere ao grau, de todas as outras coisas no espaço. Para ilustrar, poderíamos evocar as diferentes regiões do Brasil para falar das Ruralidades: aí teríamos, de um lado, o devir rural (virtual) e, por outro lado, o caipira, o cangaceiro e o gaúcho, que seriam as formas pelas quais as ruralidades se atualizam.

Após apresentar as etapas do método intuitivo bergsoniano, é possível apresentar como o problema da atual pesquisa se elabora: *Como Ruralidades se atualizam no cinema brasileiro contemporâneo?*

Objetivos:

O objetivo principal da pesquisa é: *Autenticar, a partir da observação de construtos de Ruralidades elaborados pelos curtas-metragens A vez de matar, a vez de morrer (2016, Giovani Barros) e A retirada para um coração bruto (2017, Marco Antônio Pereira), processos diferenciadores de atualização da filmografia de temática rural brasileira.*

Os objetivos específicos são:

Compreender, em perspectiva memorial, tendências (estéticas e narrativas) que caracterizam a produção de filmes brasileiros de temática rural;

Compreender, em perspectiva tecnocultural, os impactos e os efeitos decorrentes do emprego de determinadas técnicas/tecnologias cinematográficas na produção de filmes com temática rural;

Criar um espaço de invenção, com finalidades metodológicas, que articule, em diferentes estratos, a Memória dos corpos imbricados nesta pesquisa: o corpo da pesquisadora, os corpos dos realizadores, os corpos fílmicos aqui evocados.

1.3. Pesquisa da pesquisa

Ao examinar os textos que constituem a produção dos últimos anos sobre rurais no cinema e na comunicação, bem como aqueles que abordam o Cinema de Garagem, nota-se a relevância de um trabalho que estude a ruralidade em relação a novas construções audiovisuais. Inicialmente a pesquisa da pesquisa se desenvolveu a partir das palavras-chave *rural no cinema; rural e comunicação; ruralidades e cinema de garagem*. Foi observado, durante o ano de 2019, os trabalhos concentrados nas seguintes plataformas: Google Scholar, banco de dados do Intercom e da Socine.

O recorte temporal foi organizado em textos publicados de 2015 até 2019. Dessa forma, foi possível perceber algumas lacunas na produção sobre rurais, principalmente na área de Comunicação.

*** **

Como primeira pesquisa realizada nos portais da Socine, Intercom e Google Scholar, a palavra utilizada foi “rurais”. O levantamento revelou um pouco o perfil sociológico e mítico de um espaço que possui barreiras e dificuldades de adaptação a um “mundo moderno”. Temas como pobreza, renda, economia são recorrentes e, ainda na primeira página de resultados no Google Scholar, aparecem alguns recortes de uso de plantas medicinais, manuseio de agrotóxicos e formação de hábitos alimentares. A partir disso, algo aparece de forma mais contornada: a relação das Ruralidades com a natureza parece ser latente em escritos, seja por uso ou produção do solo.

Ao refinar mais a pesquisa para “rural no cinema”, os resultados são escassos. Observa-se o predomínio de estudos que tendem a valorizar a produção cinematográfica

com temática rural de décadas passadas, em detrimento a enfoques que privilegiem a produção atual. Um certo tom de apego ao passado, nostálgico, permeia diversos textos que abordam, por exemplo, a filmografia do Cinema Novo, da Retomada, e de diretores como Eduardo Coutinho, Ozualdo Candeias e Humberto Mauro, além, é claro, de Amácio Mazzaropi.

Outro ponto é que, não raro, o alicerce conceitual para o debate sobre o rural e as ruralidades é tomado de empréstimo de outras áreas, como a Sociologia. Observa-se também que alguns textos que articulam relações entre o cinema e o rural são oriundos de outras áreas de conhecimento, a exemplo de História e Geografia ou, ainda, a Pedagogia.

Também realizei uma última busca com as palavras “rural” e “comunicação”. Sobre os estudos em Comunicação, alguns textos elaboram ideias em relação ao uso de tecnologias nas atividades agrícolas – o tema é visitado através de um prisma de novas tecnologias à serviço da produção, no plantio de soja e outras culturas – e para a sociabilidade entre jovens, principalmente através do uso de celulares no campo. Uma outra vertente explora a ruralidade através das sonoridades, seja no sotaque ou na relação com a música sertaneja.

Na segunda etapa, a pesquisa se concentrou no conceito Cinema de Garagem, também nas plataformas da Socine, Intercom e Google Scholar. Nos anais da Socine, de 2015 até então, foram encontrados dois artigos: *Olhar, sentir, curar: o cinema de garagem e a crítica contemporânea* (FRANCO, 2017) e *Os espaços do cinema de baixo orçamento no Brasil* (RUY, 2016).

A maior parte das produções de artigos sobre o cinema contemporâneo brasileiro que recebe o rótulo de Cinema de Garagem dá ênfase aos editais públicos de incentivo e financiamento de obras audiovisuais, retomando a Era Collor - com o fim da Embrafilme - e traçando um trajeto de resistência e instabilidade do cinema brasileiro.

Na plataforma Google Scholar, as palavras revelaram alguns artigos que se apropriam do conceito para falar sobre curadoria de festivais brasileiros. O autor Marcelo Ikeda, que cunhou o conceito Cinema de Garagem, é encontrado na página 2, com textos sobre leis de incentivo e o cinema brasileiro pós-Retomada. Além disso, algumas expressões como *filmes periféricos*, *alegorias*, *gambiarra*, *autoria* e *subjetividade* aparecem em artigos relacionados à busca, o que nos revela que o rótulo possui uma infinidade de apropriações e abordagens.

Por fim, para além da ênfase sobre as questões técnicas relacionadas ao conceito, o termo Cinema de Garagem aparece associado às potências afetivas do fazer cinematográfico. Palavras como *fracasso*, *afetos* e *coletivos* se repetem nos textos.

*** **

Uma lacuna nos estudos de Ruralidades é percebida. Novamente, aciono meu corpo para compreender que há uma necessidade de estudo para o que vêm sendo produzido de maneira pouco difundida. Os textos de comunicação parecem inscritos em uma tradição ligada aos sociológicos, geográficos e econômicos, na qual é preciso fazer com que o progresso chegue ao campo, através de dispositivos, tecnologias, celulares e computadores.

No cinema, observa-se o predomínio da ideia de um rural desleixado, com dificuldades para se adequar à cidade – herança de Mazzaropi e garantia de bilheteria, já que os filmes do Jeca Tatu figuram em quatro colocações diferentes nas 100 maiores bilheterias do cinema brasileiro. Garantia de riso, a jocosa imagem rural aparece em filmes dos Trapalhões. Se não é riso, é superação: o rural “vitorioso”, que supera a miséria, aparece em biografias de cantores brasileiros – como Zezé di Camargo e Luciano e Gonzaguinha. Ao nos afastarmos dos rurais que garantem o retorno financeiro e sucesso perante o público, começamos a observar alguns desvios na forma de construí-los, tanto na imagem quanto na narrativa.

Para as ruralidades que emergem de produções de baixo orçamento é que olhamos: o tensionamento dos curtas-metragens que elaboram um novo espaço quando se desviam do Jeca ou da miséria. Eles não rompem com a natureza ou com os trabalhos desenvolvidos no campo e nem com a religiosidade ou musicalidade; pelo contrário, utilizam dessas ruralidades para construir sua cosmologia. Esta pesquisa é movida pelo desejo de extrapolar o senso comum e o que nos foi mostrado como rural pelos meios de comunicação para escavar formas atuais de leitura. Os empíricos evocados são produzidos por pessoas do campo – não pelo urbano que vai até o campo para gravá-lo – com pouco incentivo financeiro e materiais de captação e edição muitas vezes desatualizados com relação a um padrão de mercado.

1.4. Questões de método

Metodologicamente, a pesquisa está estruturada a partir de três movimentos complementares: *flânerie* audiovisual; coleções de frames; autenticação de constelações.

Com relação aos dois primeiros deles, *flânerie* audiovisual e coleções de frames, antes mesmo de começar a esboçar de maneira mais consciente os procedimentos metodológicos da pesquisa, criei o perfil no Instagram *corpos.rurais*⁷. Nele, reunia algumas montagens que realizava depois de ver um filme. Por exemplo, no filme *O Céu de Suely* (2006, Karim Ainouz) me guiei por *tags* como #paisagem, #tédio, #locaisdeusocomum, #sexo, #dança, #moto, entre outros. Meu corpo percebia filmes rurais através das paisagens, dos corpos (entediados, dançantes, sexuais), do trabalho e de suas ferramentas, e da religiosidade. Assim, de maneira pouco estruturada, algumas coleções de imagens foram sendo criadas.

Mais tarde, ao entrar em contato com alguns procedimentos de pesquisa em audiovisual, criei protocolos para organizar minhas montagens. Soube que o movimento que estava fazendo ao assistir filmes brasileiros percebidos por meu corpo e sua memória era o de *flânerie* (BENJAMIN, 2009), e que as montagens de frames eram “coleções” realizadas pelo *flâneur*. As cartografias (BENJAMIN, 2009; DELEUZE, 1995) também entram nesta primeira etapa de colecionador: a partir do sensível e do que é percebido pelo meu corpo, realiza-se a construção de territórios nos quais filmes são cartografados em relação com a minha vivência.

Após reunir os filmes através de *tags*, as afinidades são dadas a ver. As constelações (BENJAMIN, 2009) são criadas através de três tendências: *paisagens, sexualidades e transcendência*. Para Benjamin, as coisas são análogas às estrelas em constelações: relacionam-se a partir de linhas imaginárias que as aproximam. Para o filósofo, as relações entre as coisas na constelação não são resumidas à proximidade, mas também se dão “pela possibilidade de significado que o conjunto adquire, o sentido que lhe pode ser atribuído”. (VELLOSO, 2010, p. 101)

Benjamin sugere, através de seu método de escritura, a criação de constelações para enxergar uma imagem-cidade e revelá-la como “um lampejo, um reflexo de luz que fulgura sobre as malhas das urbanidades para torcê-la, esgarçar seu tecido”, para então procurar nela os avessos e desvios em “uma exigência de ruptura, exigência de desobscurecer momentos que restaram escondidos e que ele entende como decisivos”. (Ibidem, p. 111). Nós utilizamos tal método na nossa pesquisa para desvendar momentos

⁷ <https://www.instagram.com/corpos.rurais/>

marginalizados e obscuros do rural, aqui vistos a partir de três tendências ou, no método benjaminiano, três constelações: as *paisagens*, as *sexualidades* e a *transcendência*.

As constelações *paisagens*, *sexualidades* e *transcendência* são, para o presente trabalho, formas de olhar para as Ruralidades enquanto memória e técnica, subjetividade e materialidade, estética e precariedade. Em uma perspectiva histórica, aparecem como recorrências em filmes brasileiros de temática rural e são atualizadas a partir dos nossos empíricos. Elas aparecerão enquanto lampejos na construção do texto e darão a ver as Ruralidades enquanto construções imagéticas através de moitas, Deus e Diabo, guitarras, violões, extraterrestres, terra, céu e desejos.

Ainda, baseados na metodologia bergsoniana, do corpo como imagem-central, e na benjaminiana, em que as imagens, por afinidades, se concentram em linhas imaginárias, entrevistamos os realizadores Marco Antônio Pereira e Giovani Barros. As perguntas elaboradas seguiram a ordem dos capítulos aqui apresentados: começa-se pela memória, para então adentrar a técnica e desembocar nas constelações. No decorrer da entrevista, porém, as tendências apareceram naturalmente, emaranhando-se em uma questão e outra. Por fim, os corpos organizam uma lógica própria de experiência, provendo-nos questões afetivas, estéticas e técnicas.

Juntos, os corpos nos dão a ver construções imagéticas potentes, em que memórias, gambiarras, terra, sol, espiritualidade e desejo se encontram, seja no filme, por detrás do filme ou por quem escreve sobre o filme.

1.5 No paiol

Se estivesse na casa dos meus avós depois de todo esse tempo sem habitar nesse espaço-infância de minha memória, estaríamos sentados no paiol.

O paiol é o espaço no qual quem trabalha na roça deposita as suas ferramentas, como carrinho de mão, martelos, cestas, chapéus e botas de uso no campo, e também onde se guarda o fumo. É o local em que as coisas se organizam, dentro de uma lógica própria: nada é bagunça, tudo está depositado de uma forma funcional, que não atrapalhe a saída para os trabalhos extra-lar. Na casa dos meus avós, o paiol também era o espaço em que o *nonno* estacionava sua *Toyota*. No teto, ficavam penduradas, secando, pernas de salame que, posteriormente, serviriam de alimento para a família de 10 pessoas.

De certa maneira, o presente texto tem a organização de um paiol. É nele que depositarei os teóricos, as imagens dos filmes, minhas coleções e, orbitando acima de

tudo isso, algumas constelações – que ali permanecem, “penduradas”, até que amadureçam.

Portanto, algumas instruções sobre a organização do meu paiol: logo após este capítulo introdutório, chegaremos ao Capítulo 2. Nele, apresentamos os principais vetores teóricos que sustentam nossas discussões sobre Ruralidades. Entre as discussões apresentadas no capítulo, ganham destaque a abordagem da Sociologia Rural clássica, de Sorokin; Zimmermann e Galpin (1920), a proposta de *continuum* rural e da urbanização, de Kayser e Lefebvre (1970), além de alguns postulados sobre o rural contemporâneo, através do trabalho de Paulo Rogers (2008). Também os conceitos de audiovisualidades (KILPP, 2013) e imagem-lembrança (BERGSON, 1999) constituem as bases epistemológicas da pesquisa. Um pequeno memorial sobre filmes brasileiros de temática rural fecha o primeiro bloco de teoria. Na segunda etapa do marco teórico, trabalharemos principalmente com os textos de Bernadette Lyra (2006) e Marcelo Ikeda e Dellani Lima (2011), responsáveis pelas alcunhas “cinema de bordas” e “cinema de garagem”. Neste capítulo articulamos também os corpos dos realizadores dos empíricos: Marco Antônio Pereira e Giovani Barros acionam suas memórias para criar caminhos alternativos sobre o cinema de temática rural e o uso de tecnologias diversas para criação de estéticas atualizadas que, ao fim do capítulo, ganham o nome de “tecnocultura de paiol”.

O Capítulo 3 apresenta os procedimentos metodológicos da pesquisa. Parto do meu corpo como centralidade para realizar movimentos de *flânerie* por entre os curtas-metragens que integram o corpus de pesquisa. Coleções e montagens, organizadas a partir de *tags* no perfil do Instagram *corpos.rurais*, são formuladas nessa etapa. A partir delas, são percebidas as afinidades – imagens-dialéticas que formam constelações – que guiarão nossa escrita: paisagem, corpo e transcendência.

O Capítulo 4 é onde as constelações brilham de vez e são desenvolvidas. As *paisagens* são edificadas em travessias na terra, pelo castigo do corpo pelo sol e pela sociabilidade dificultada pelo distanciamento entre as casas. Já as *sexualidades* são planos de fundo para os corpos e seus desejos circularem entre moitas, bares, postos de gasolina e bailões. É nela também que a sociabilidade entre os homens tensiona as masculinidades e faz com que eles brilhem em contraposição à ausência da mulher. Por último, a *transcendência* traz o desconhecimento das barreiras materiais pelos corpos rurais, seja pela imagem do fantasma ou da ressuscitação. Ainda, o bem e o mal são trazidos pelo desejo, pelos céus, pelos Diabos e Deuses que habitam a imaginação rural.

O Capítulo 5 é o das considerações finais ou, em um regionalismo, é aquele em que passamos a tramela para os assuntos abordados. Retomamos algumas ideias sobre a

construção de Ruralidades e como as tendências atravessaram o texto. Ainda reforçamos como a construção de espaços de invenção no cinema brasileiro desembocaram no nosso espaço, de nome paiol.

De forma a tomar o caminho da roça, organizo meu paiol depositando as mais diversas ferramentas. Adentro as Ruralidades em busca do meu interior.

2. ENTRE O SONHAR E O CONSTRUIR

Neste capítulo, organizamos os fundamentos teóricos da pesquisa através de dois eixos temáticos principais.

No primeiro, escolhemos traçar um arcabouço memorial acerca dos construtos rurais, os quais nos ajudam a rastrear as ruralidades que se atualizam no cinema brasileiro. Para tanto, recuperamos o pensamento de autores de distintas vertentes que pensaram o “Rural”, tais como da sociologia rural clássica, com autores como Sorokin, Galpin e Zimmermann (1920), da sociologia moderna, com Kayser (1970), bem como da antropologia brasileira contemporânea, com Rogers (2008). Por outro lado, e em complemento ao movimento de consulta ao referencial bibliográfico, a historiografia do cinema de temática rural brasileira é concebida, neste capítulo, também enquanto Memória produzida pelos corpos dos realizadores dos filmes que integram o corpus analítico da pesquisa. Marco Antônio, diretor de *A retirada para um coração bruto*, nos convida à reflexão ao apresentar Seu Ozório, personagem central do filme, com referências mazzaropianas e cinemanovistas; já Giovanni Barros evoca o *western* para dar a ver a figura do *cowboy* em *A vez de matar, a vez de morrer*.

Já no segundo eixo, intencionamos abordar a precariedade técnica das realizações cinematográficas brasileiras enquanto marca distintiva de um tipo de cinema feito com poucos recursos, mas com muito potencial criativo e expressivo. Recuperamos os conceitos de Cinema de Garagem (IKEDA; LIMA, 2011) e de Cinema de Bordas (LYRA; SANTANA, 2006). Em complemento, como pano de fundo desta discussão, traçamos algumas reflexões sobre as relações entre homem, espaço, ferramentas e (tecno)cultura a partir de Flusser (2007). Por fim, conduzimos nossos esforços no sentido de formular, sob o rótulo “Cinema de Paiol”, uma síntese de nossas observações sobre as condições técnicas e produtivas da cinematografia rural brasileira contemporânea.

2.1 Como se constrói um Rural?

Algumas marcas parecem estar intrinsecamente ligadas ao interior do país e seus habitantes. Lembremos, por exemplo, de Mazzaropi. Seu sotaque, seu chapéu de palha... o cavalo, a camisa xadrez, o milho, a paisagem agreste, o sertão e o pampa, as ferramentas de trabalho, a festa junina, o gado, a longa distância entre as casas, os valores familiares, os muitos filhos, a religião, os mitos sobre lobisomem, Deus e o Diabo. Tais figuras estão intimamente conectadas a um certo imaginário sobre o espaço rural e seus habitantes, o qual é ao mesmo tempo construído e retratado pela literatura, pelo cinema e pela televisão, e também analisado em teorias sociológicas e antropológicas.

Este capítulo, portanto, propõe um percurso desde as teorias canônicas sociais que fundam o rural como o Outro da cidade até desembocar nas Ruralidades como marca de duração do rural como ambiente, sotaque, vestes, comportamentos, adereços e todas as outras coisas que vêm à cabeça quando imaginamos, em um estímulo memorial, o que o Rural é.

2.1.1 Entre o oposto e a invasão

Inúmeras são as áreas do conhecimento que tomam o rural como objeto de investigação; as disciplinas sociológicas têm maior tradição. Através delas, encontramos atravessamentos geográficos e econômicos que servem de indicadores para pensar desde a relação com a natureza, até os efeitos das distâncias entre uma casa e outra sobre a sociabilidade dos habitantes do campo. Uma certa tradição, de pensar *campo* em relação (de subordinação) à cidade, cria uma dicotomia de *atraso x progresso* que persiste em infectar os modos de compreender as ruralidades.

É possível citar duas correntes pelas quais a ideia de rural foi elaborada pelos estudos sociológicos: (i) na primeira delas, e retomando o que já foi dito, o rural se estabelece como que em oposição ao urbano; (ii) já na segunda corrente de pensamento, observa-se um movimento de maior contaminação e relativização entre os opostos; no entanto, e ainda assim, é possível localizar a polarização rural-urbano como eixo balizador para a compreensão dos hábitos e da cultura rural.

Começemos pela primeira delas.

A Sociologia Rural, ramo da ciência dedicado aos estudos sobre o campo, nasce em um momento de imbricação entre o que chamamos de urbano e de rural. Os primeiros postulados sobre a oposição entre habitantes do campo e da cidade são encontrados em *Diferenças fundamentais entre o mundo rural e o urbano* (1929), de Pitirim Sorokin, Carle Zimmermann e Charles Galpin, uma referência clássica sobre este tema. Nele, os autores organizam, através de nove eixos quantitativos, quais seriam as mais explícitas diferenciações entre os meios rural e urbano, sendo elas relacionadas a questões ocupacionais e ambientais, ao tamanho das comunidades e à densidade populacional, à homogeneidade e heterogeneidade da população, à diferenciação e complexidade social, à mobilidade social, ao sistema de integração social e à direção da migração.

A dicotomização fundante dos estudos rurais permeia até hoje a concepção sobre o que é e o que não é rural. Diversos autores têm nos modos de economia provenientes das atividades agrícolas a origem de todas as outras diferenciações, visto que, de modo geral, é a partir do trabalho que se estrutura a relação com a natureza, com a comunidade e com os próprios habitantes. Neste sentido, “outros tipos de atividades não-agrícolas se apresentam como acessórias e não se destacam como principal meio de subsistência dos indivíduos que habitam o meio rural” (REIS, 2006, p. 4).

Em outra obra bastante conhecida, os filósofos e sociólogos Karl Marx e Friedrich Engels, em *A ideologia Alemã* (1845), demarcam a fundação da cidade e do capitalismo alicerçada em uma “maior divisão do trabalho físico e intelectual; a separação entre cidade e campo” (MARX; ENGELS, 2007, p. 75). Ainda, reforçando esta divisão, os autores nos afirmam que “a cidade já é obra da concentração da população, dos instrumentos de produção, do capital, do desfrute e das necessidades, ao passo que o campo representa o expoente cabal ao fato contrário, quer dizer, ao isolamento e à solidão” (Idem).

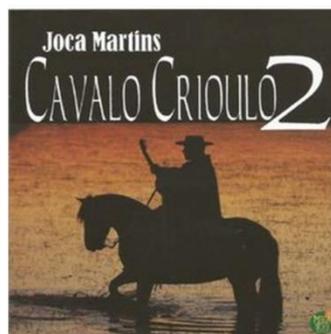
Se, para Sorokin, Zimmermann e Galpin, um dos tópicos que diferenciavam os dois espaços – campo e cidade – era a mobilidade, para Marx e Engels a mesma marca denotava solidão e isolamento.

Ao observarmos construtos midiáticos rurais, essas marcas de Ruralidades não constroem apenas uma oposição, mas, sim, um modo de superar as distâncias e a escassez de recursos. A imagem do cavalo, por exemplo, remonta, através da figura do *cowboy*, a uma persona mítica de poder, de conquista, enquanto também fornece a mobilidade no campo. Ainda, ao pensar no cavalo como distanciamento entre mobilidade e Ruralidades, a imagem do animal domesticado fornece subsídios para pensarmos tanto na masculinidade do domador como também na companhia da figura solitária durante a travessia da paisagem.

Abaixo, na figura 5, mostro algumas construções do cavalo como Ruralidade nas telas: no quadro *Apertando o Lombilho* (1895), de Almeida Júnior, no álbum *Cavalo Crioulo* (2004), do cantor gaúcho Joca Martins, e nos frames dos filmes *Meu nome é Tonho* (1969, Ozualdo Candeias) e *Querência* (2019, Helvécio Martins). Como semelhança, percebemos em todas as imagens o cavalo em contraste com o vasto território a ser superado, como companhia do rural solitário e, por fim, como marca do distanciamento entre um local e outro, oposto dos grandes centros urbanos.

No entanto, se até os anos 1950 as teorias se davam pela oposição cidade-campo, o contato entre estas duas instâncias de forma mais latente a partir do intenso fluxo de migração faria com que os estudos se voltassem para outro fenômeno: o de contaminação entre os espaços. Neste momento, funda-se a segunda das duas correntes de pensamento sociológico sobre o rural.

Figura 5 – Construções do cavalo como Ruralidade



Fonte: Elaborado pela autora.

A década de 1970 marca o apogeu do fenômeno da *urbanização*, que, muito antes disso, já vinha em andamento desde o fim do século XIX, com o fortalecimento da indústria⁸. Se até os anos 1950 a população era predominantemente rural, o movimento de nível global chamado *êxodo rural* fez com que as cidades começassem a inchar ao receberem moradores do campo em suas fábricas – e ruas. No Brasil, percebemos esse fenômeno principalmente durante os anos de presidência de Getúlio Vargas e Juscelino Kubitschek, nos quais houve um incentivo à formação de um mercado interno integrado.

O economista e agrônomo brasileiro José Eli da Veiga estuda as relações entre urbano e rural. Em *Destinos da ruralidade no processo de globalização*, o autor reflete sobre a superação da chamada “dicotomia urbano-rural”. Da hipótese de completa urbanização, lançada pelo filósofo e sociólogo Henri Lefebvre (1970), à hipótese de um renascimento rural, contraposta pelo geógrafo e sociólogo Bernard Kayser (1972), ambas duram como possíveis desfechos para os estudos rurais.

A primeira teoria, lançada em 1970 por Lefebvre, fala sobre uma completa urbanização do campo, processo que desembocaria no fim do espaço rural com suas especificidades de produção. Nas palavras do autor, o processo de industrialização do

⁸ O processo de urbanização no Brasil teve início no século XX, a partir do processo de industrialização, que funcionou como um dos principais fatores para o deslocamento da população da área rural em direção à área urbana.

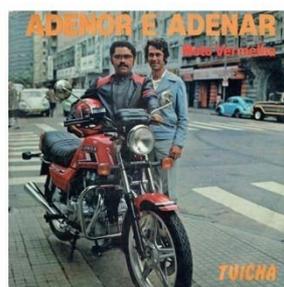
campo “absorve a produção agrícola” (Lefebvre, 1999, p. 15), e a chamada *revolução urbana* aconteceria gradualmente. A tecnicização do espaço rural também garantiria um maior controle do urbano sobre o campo, uma vez que a relação com a natureza se transformaria. O contato entre homem e natureza dando-se através de máquinas acabaria com algumas especificidades do espaço.

A segunda teoria, do sociólogo Kayser, formulada em 1972, contrapõe a visão de Lefebvre e cria uma hipótese às avessas ao fim do espaço rural. Para o autor estaríamos vivenciando um *renascimento rural*. Isso porque um repovoamento dos vilarejos e as atividades não-agrícolas seriam indicadores de uma readaptação das pessoas aos espaços rurais. As atividades não-agrícolas desenvolvidas por pessoas do campo – concentradas principalmente na mutação do espaço rural para o turismo e lazer de habitantes da cidade – configuram uma atualização da Ruralidade-homem-natureza. Ao ocorrer a modernização do campo, aliada ao desenvolvimento de atividades que não estão ligadas à agricultura, parece ser necessário resgatar símbolos para que a identidade não entre em crise, e “a natureza, principal aglutinador de signos nesse meio, torna-se a base sobre a qual a nova noção de rural se constrói”. (KAYSER, 1990, p. 25). Nesse sentido, o pesquisador brasileiro Roberto José Moreira afirma que se trata de uma “ressignificação do rural atrasado, em vias de desaparecimento, para um rural-natureza símbolo da civilidade contemporânea, associada às novas ruralidades”. (MOREIRA, 2002, p. 23-24).

Aqui, podemos pensar na modernização e tecnicização como centrais para o entendimento da suposta contaminação de um espaço no outro. O urbano se constrói como fábrica e espaço de trabalho, o rural como receptáculo de toda a tecnologia e novidade do grande centro. Ao pensar no eixo de mobilidade que propomos em diferenciação, podemos pensar na progressiva atualização do cavalo em motocicletas. Novamente, a motocicleta não revela apenas a facilidade de locomoção; ela aponta também uma tendência de o homem domar a natureza a partir de máquinas.

Abaixo, na figura 6, uma montagem com quatro imagens da motocicleta enquanto ferramenta de superação do espaço e da aproximação entre campo e cidade.

Figura 6 - Motocicleta enquanto ferramenta de superação do espaço



Fonte: Elaborado pela autora.

No primeiro frame, os motoqueiros estrangeiros apresentados no filme *Bacurau* (2019, Kleber Mendonça Filho); ao lado, observamos uma reportagem do site UOL, na coluna “Infomotos”, sobre qual é a melhor moto para se trabalhar no campo – nesta imagem é possível observar, ainda, o paralelo com o cavalo, ao lado da moto. No lado esquerdo inferior, temos o frame do filme *Querência* (2019, Helvécio Marins Jr.), e, ao lado, a capa do álbum *Moto Vermelha*, da dupla sertaneja Ademir e Adenar. Ambos situam o homem rural na paisagem urbana.

Aqui, chamamos atenção para os movimentos de entrada e de saída, do campo e da cidade: motoqueiros estrangeiros invadem o campo; sertanejos motorizados conquistam a cidade. Tais figuras atualizam devires urbanos e rurais e colocam em rota de colisão qualquer ponto de vista que busque autenticar uma suposta “pureza” do rural em relação ao urbano, e vice-versa.

Contemporaneamente, pensa-se no rural como assunto superado: pela diferença e pela contaminação, o espaço se fez. Porém, para alguns sociólogos, o campo está sendo descoberto por vias completamente desviantes.

2.1.2 Pela descoberta

Há, na literatura brasileira sobre o rural, uma contaminação de teorias europeias e americanas. Paulo Rogers (2008), em *Os afectos mal-ditos: o indizível das sexualidades*

camponesas, aponta um ostracismo nos discursos sobre o rural. O pesquisador fala sobre uma “construção teórica do consumo, da sexualidade reprodutiva, com seus ideários economicistas europeus. Tal influência persiste em muitos trabalhos acadêmicos brasileiros e alhures sobre sociedades camponesas, permanecendo utilitaristas” (ROGERS, 2008, p. 83). No desenvolvimento de sua pesquisa, Rogers se apoia em autores de “fora” da Sociologia Rural, como Michel Foucault e Pierre Bourdieu, e em alguns brasileiros, como Ellen e Klaus Wortmann, na tentativa de construir uma discussão sobre os rurais fundamentada em nosso *habitus* e cultura brasileiros.

Para Rogers, os grandes autores chegaram a entrar nas casas, a dar atenção aos corpos, mas, em nenhum momento, optaram por olhar para o rural enquanto desvio. Rogers recupera escritos de Bourdieu para dissertar, por exemplo, sobre a divisão dos cômodos nas casas campesinas. Para o sociólogo francês, a divisão entre os sexos parece estar “na ordem das coisas, como se diz por vezes, para falar do que é normal, natural, a ponto de ser inevitável: ela está presente, ao mesmo tempo, em estado objetivado nas coisas (na casa, por exemplo, cujas partes são todas ‘sexuadas’)”. (BOURDIEU apud ROGERS, 2002, p. 9).

A partir de Bourdieu, o antropólogo brasileiro propõe estudar o que está nas moitas das casas, o que ronda e o que guarda segredos de uma vida que não parece interessar aos estudiosos do campo. Ao optar pelas moitas, isto é, pelo espaço posicionado do lado de fora do espaço doméstico, Rogers traça uma trajetória muito interessante que estabelece pontos de afinidade com o olhar que buscamos construir nesta pesquisa sobre as ruralidades do cinema brasileiro. Para o autor:

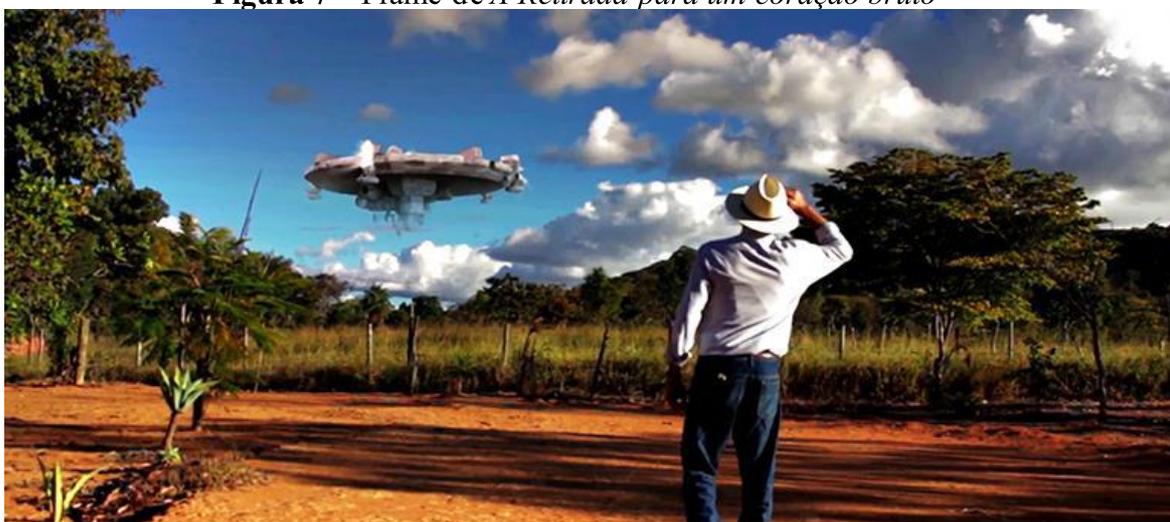
O indizível das sexualidades camponesas cria o impossível, o intangível, o não-dito, o mal-dito, o que o Texto Brasileiro *sobre* o rural não quer alcançar. Paradoxo do desejo, pais-de-família em seu devir-mulher, mães de família em seu devir-homem, criança em seu devir-cabrito”. (ROGERS, 2006, p. 7).

Assim como nos estudos de Rogers, em nossa própria pesquisa não queremos estabelecer uma visão dicotômica sobre o rural, que o estabelece em função de suas diferenças em relação ao meio urbano. Ao contrário disso, nosso intuito é enxergá-lo a partir da sua duração, aquilo que “dura” enquanto potência rural, que ora se atualiza em nossos empíricos, ora é evocado enquanto memória para dar a ver suas construções.

Por isso, neste texto, a descoberta se faz através de um corpo rural que percebe suas memórias sendo atualizadas em corpos fílmicos. Por isso, o movimento de montar o que é autenticado enquanto rural é crucial.

As imagens do cavalo e da moto evocadas ao longo deste capítulo, por exemplo, mostram uma sequência de atualizações em relação ao homem rural com a natureza, à travessia com a paisagem, à superação das distâncias com o fim da solidão, entre outras. Ora, isso tudo se dá porque essas ideias de mobilidade, de distanciamento e de suposta precariedade de insumos no campo já está formada, dada e construída de inúmeras formas, em inúmeras imagens. Há uma insistente narrativa de fuga dos rurais para algum espaço que seja outro (a cidade, na maioria das vezes). E talvez seja por isso que o frame abaixo tenha sido o início da pesquisa sobre a ruptura das expectativas sobre as Ruralidades.

Figura 7 – Frame de *A Retirada para um coração bruto*



Fonte: Elaborado pela autora a partir de frames de *A retirada para um coração bruto*

A *descoberta* do espaço, da paisagem, da mobilidade como algo que vai além da superação da precariedade e da eterna travessia aparece em um dos nossos empíricos: *A retirada para um coração bruto* (2017, Marco Antônio Pereira). A atualização do espaço acaba tensionando as teorias construídas até então pela oposição ou contaminação. No frame acima não há cavalo, nem moto; há solidão e distanciamento. Porém, o que se vê é a memória dos construtos sobre Ruralidades sendo tensionada ao limite, transcendendo o entendimento sobre paisagem e corpos no campo.

Para entender o porquê de o frame acima ser o início de uma busca latente pela atualização de construtos rurais, temos que entender como o cinema dá a ver, em perspectiva memorial, o espaço campesino e seus habitantes.

2.1.3 Antes de tudo era a imaginação

Para iniciar nossa discussão sobre memória e construtos de rurais no cinema e em mídias brasileiras, partimos do conceito de audiovisualidade descrito nos fundamentos do grupo de pesquisa TCAV (Audiovisualidades e Tecnocultura: Comunicação, Memória e Design), no qual a audiovisualidade é vista como devir, o virtual do audiovisual: teria memória e duraria em diversos formatos e dispositivos. Ainda sobre isso, Kilpp afirma que

Audiovisualidade é virtualidade. Atualiza-se o audiovisual no cinema, no vídeo, na televisão e na Internet, por exemplo, mas permanece simultaneamente em devir, em potência. Essa perspectiva assume noções adjacentes, como a de duração, nos termos de Bergson. (KILPP, 2015, p. 35-36)

Na esteira de Bergson, procuramos formular um conceito de memória (rural) ao analisarmos os objetos empíricos da pesquisa, os curtas-metragens *A vez de matar, a vez de morrer* e *A retirada para um coração bruto*. Neles, percebemos imagens de rurais em duração que são acionadas pelas teorias sociológicas, pelos filmes de *western*, por pinturas, por livros, por músicas e afins. Nossas imagens atuais são como corpos que juntam memórias conforme o tempo vai passando, ou, em outras palavras, “como se uma memória independente juntasse imagens ao longo do tempo à medida que elas se produzem” (BERGSON, 1999, p. 83). Portanto, quando olhamos para qualquer produto audiovisual, estamos também olhando para toda sua memória e todas as imagens que nele estão acumuladas.

A pesquisadora Márcia Vanessa Malcher dos Santos (2013), em *Dois curtas e o sertão no Cinema Brasileiro contemporâneo*, lança algumas ideias sobre o Brasil e sua relação com os diversos rurais contidos em uma imagem. A autora se apropria de uma frase do livro *Grande Sertão: Veredas* para iniciar a escrita sobre todos os rurais possíveis de existir no país, uma vez que “Sertão é uma palavra desencontrada que anseia superar a si própria. Falar do sertão é falar do que não se sabe, como disse Guimarães Rosa, em *Grande Sertão*. As veredas são inúmeras”. (SANTOS, 2013, p. 9). Portanto, começamos a perceber um movimento no qual já é nítida a impossibilidade de falar apenas de um único rural ou, ainda, de tentar explicar o Brasil a partir de uma figura síntese interiorana.

Detivemo-nos um pouco na discussão sobre os rurais no Brasil para tratar de questões regionais, por exemplo. Sabemos que não existe um rural; ao contrário, a presente escrita parte de um devir de inúmeros “rurais”. Quando se pensa no Brasil, temos que imaginar que cada região traz em si características específicas do espaço inserido.

Nas mais diversas artes, os rurais brasileiros foram imaginados. Como afirma Vreeswijk (2009, p. 147) “o homem rural foi concebido, tanto por intelectuais quanto por artistas, através da produção de tipos”. São esses tipos que nos guiam para marcas que permitem localizar os “rurais” que emergem como construções imaginárias modeladas no interior dos meios técnicos comunicacionais.

Em *O Povo Brasileiro* (1995), Darcy Ribeiro caracteriza os homens rurais brasileiros como caipiras, sertanejos, caboclos e gaúchos do pastoreio. Segundo o autor, seriam essas as “variantes principais da cultura brasileira tradicional” (RIBEIRO, 1995, p. 270). Ainda, cada um desses tipos identificados por Ribeiro carregaria no corpo as marcas da cultura do seu lugar de crescimento e desenvolvimento como sujeito.

Já em *Ruralidades e Ruralismos no Cinema Brasileiro dos Anos 2000*, Tolentino (2015) apresenta uma classificação dos tipos rurais a partir de regiões⁹ brasileiras: o rural caipira, tradicional do sudeste brasileiro; o rural cangaceiro, relacionado à pobreza e miséria do nordeste; o rural indígena, da região amazônica; o rural heroico, dos pampas gaúchos, que “ao contrário daquele nordestino, começa a ser o da gente bravia, defensora do regionalismo e da ação armada para resolver ordem e desordem” (TOLENTINO, 2015, p. 208).

Vreeswijk (2009), em seu estudo sobre o uso da imagem como dispositivo disciplinar, descreve a representação imagética rural nas artes, principalmente na pintura, destacando três principais eixos:

1. *A geografia espacial*, na qual o fundo da tela caracteriza a região rural. Naturalmente, a paisagem que preenche o quadro varia conforme o espaço, fato que é muito importante para começarmos a visualizar os tipos rurais que habitam determinado local: o sertanejo terá o Nordeste árido como fundo; o caipira, os grandes cafezais, as fazendas e a industrialização do Sudeste; o caboclo, a Floresta Amazônica; e o gaúcho dos Pampas, uma variação entre o pastoreio e as zonas colonizadas por italianos e alemães.

2. *A etnia*, posicionando o personagem no centro da tela. Através desse enquadramento seria possível observar os traços físicos do rural. Há, nos traços étnicos dos rurais brasileiros, muitas marcas características. O rural amazônico, que chamamos

⁹ A ideia de Ciclo Regional foi uma das formas de pensadores clássicos do cinema brasileiro estudarem a história das produções do país. Foi o caso de Alex Viany, Paulo Emílio Salles Gomes e J.B. Duarte.

de *caboclo*, traria em seu corpo uma “mistura racial” e faz referência ao filho do branco e do índio. Já o rural gaúcho que, chamamos de *colono*, seria o resultado das imigrações de alemães e italianos no século XIX, tendo forte presença europeia na miscigenação. O caipira, termo que designa o morador do interior de São Paulo, mas também referente aos habitantes de cidades rurais de Mato Grosso, Paraná e Minas Gerais, viria do contato dos bandeirantes com os nativos e com os negros africanos escravizados. Por último, o sertanejo das regiões semiáridas do país, cuja vida nômade resultará na figura do cangaceiro, origina-se no contato do negro com o índio.

3. Sua *ocupação*, retratando o homem do campo com os instrumentos utilizados para o trabalho. Na terceira categoria de observação dos rurais, veríamos as personas acompanhadas de seus instrumentos de trabalho ou no realizar de alguma atividade. Associando cada vez mais as pessoas do campo como sendo o que realiza durante as atividades braçais. De forma geral, homens apareceriam com machados, enxadas e selando cavalos; já as mulheres apareceriam na cozinha, com panelas e com galinhas.

Ao associar o modo com que categorizamos os rurais brasileiros em eixos, há uma insistência em questões relacionadas ao corpo, ao trabalho e à natureza. Como vemos nas primeiras diferenciações propostas em 1920¹⁰, todas as formas de conceber quem vive no campo partem da ocupação; essa ocupação, por sua vez, está inserida no campo; já o campo e sua natureza criam relações com os habitantes e, através dessas relações, emergem algumas Ruralidades.

As Ruralidades brasileiras, inscritas nessa tradição de dar a ver através do trabalho/corpo/natureza, podem ser observadas na construção imagética dos rurais brasileiros e se instalam como “prisão identitária” (ROGERS, 2006, p. 44). Os rurais na natureza estão nas pinturas de Almeida Júnior. A relação com trabalho está ora na preguiça de Mazzaropi, ora na luta contra a fome nos filmes do Cinema Novo. A música sertaneja também auxilia nessa construção, quando evoca, por exemplo, a comunhão de *Deus e eu no sertão*¹¹.

Vreeswijk analisa pinturas do artista do século XIX José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899), conhecido, principalmente, por pintar telas de tema regionalista. Nas telas *Apertando o lombo* (1895), *Caipira picando fumo* (1893) e *Amolação interrompida*

¹⁰ Ver o item 1.1.1. Por oposição.

¹¹ Música de grande sucesso da dupla Victor e Leo, de nome *Deus e eu no sertão*.

(1894) é notável como um certo imaginário de Ruralidades vai sendo, historicamente, constituído pelos meios artísticos através de uma visualidade que, ao retratar os modos de vida dos habitantes do campo, privilegia o olhar sobre o *espaço geográfico*, os traços físicos (*etnia*) e as *formas de trabalho* dessa população.

Muitos pesquisadores escrevem sobre como Almeida Júnior conseguiu criar uma certa tipificação¹² da figura do caipira do interior paulista. Apesar de ter suas origens em Itu, cidade do interior de São Paulo, onde conviveu com a população rural dessa região, Almeida Júnior também teve a oportunidade de viver no exterior, em Paris, onde estudou pintura. Essa experiência *fora e dentro* do campo pode ter sido essencial para a visão do autor sobre os habitantes rurais. Há estudiosos que defendem uma ambiguidade em suas obras, uma vez que “entendemos que há um duplo movimento do artista, de valorização do caipira e da submissão da personagem ao meio” (PERUTTI, p. 186, 2007).

¹² Uma de suas exposições levou o nome de *Almeida Júnior: Um criador de imaginários*, pelo fato de que suas expressões do trabalho do campo corroboraram para uma série de elementos enraizados na cultura rural.

Figura 8 - Pinturas do artista Almeida Júnior

Fonte: Quadro elaborado pela autora.

Nesta pesquisa, partimos de um desejo de produzir rizoma a partir da imagem tipificada do caipira. Por esse caminho, recusamos qualquer ideia de representação, de identidade ou de real. Acreditamos que os atuais tenham potência para mostrar muitas outras possibilidades das personas do campo. Uma vez que “o real jamais se esgotaria na sua constituição atual, tal atualidade representa apenas um possível entre milhões de outros, uma pequena paragem em um universo de constantes agitações virtuais” (THEMUDO, 2002, p. 22).

Optamos por dar a ver as Ruralidades através de curtas-metragens brasileiros contemporâneos. Nossos empíricos são compreendidos enquanto corpos (materialidades) que, ao serem confrontados com meu corpo, atualizam construtos sobre o que é ou pode vir a ser “rural”.

Para Bergson (1999), nossa memória sempre está agindo através de uma ideia de *utilidade*, ou seja, percebemos algo e apenas acionamos a memória para agir sobre esse algo percebido. Então, “perceber acaba não sendo mais do que uma ocasião de lembrar,

que na prática medimos o grau de realidade com o grau de utilidade” (BERGSON, 1999, p. 69).

Quando assistimos a um filme, estamos fazendo uma comunicação entre nosso corpo (que percebe e possui suas próprias memórias) e a obra (um corpo audiovisual com suas memórias, também). Assim sendo, agimos sobre o filme com nossas memórias, e o oposto também acontece. “A percepção, tal como a entendemos, mede nossa ação possível sobre as coisas e por isso, inversamente, a ação possível das coisas sobre nós” (BERGSON, p. 58).

Quando assisti ao curta-metragem *A outra margem* (2015, Nathália Tereza), percebi um homem rural diferente: um *agrobó* que reunia uma memória dos personagens de filmes de Mazaropi, com seu jeito de não se encaixar na cidade, por exemplo, mas ao mesmo tempo também remetia a mim mesma com minha ânsia de renegar a origem rural que tenho. Uma contradição que me fez querer estudar como as Ruralidades foram construídas e podem ser tensionadas a partir de produtos audiovisuais contemporâneos. Sobre isso:

Se a percepção exterior, com efeito, provoca de nossa parte movimentos que a desenham, em linhas gerais nossa memória dirige à percepção recebida as antigas imagens que se assemelham a ela e cujo esboço já foi traçado por nossos movimentos. Ela cria assim pela segunda vez a percepção presente, ou melhor, duplica essa percepção ao lhe devolver, seja sua própria imagem, seja uma imagem-lembrança do mesmo tipo. Se a imagem retida ou rememorada não chega a cobrir todos os detalhes da imagem percebida, um apelo é lançado às regiões mais profundas e afastadas da memória, até que outros detalhes conhecidos venham a se projetar sobre aqueles que se ignoram. E a operação pode prosseguir indefinidamente, a memória fortalecendo e enriquecendo a percepção, a qual, por sua vez, atrai para si um número crescente de lembranças complementares. (BERGSON, 1999, p. 115)

Sendo assim, para Bergson (1999), a *imagem-lembrança* é aquela que age, que está atrelada à nossa ação. Ao assistir ao curta-metragem aciono minhas imagens-lembranças da infância, da adolescência e de todas as referências sobre o que é rural; já os curtas-metragens, com suas manifestações materiais, estéticas e técnicas, também terão suas memórias: elas podem estar no enquadramento, na fotografia, no formato, nos personagens, na narrativa, entre tantas outras coisas.

Para pensar nos nossos curtas-metragens e nas memórias contidas em seus corpos, retomamos um pouco sobre como os filmes brasileiros construíram os rurais através dos anos.

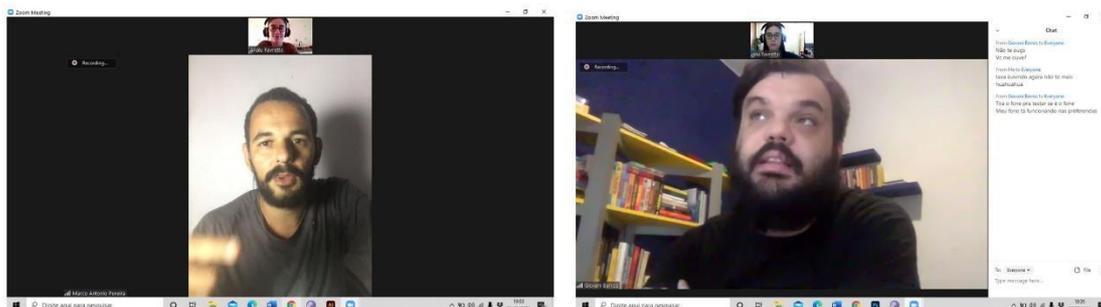
2.1.4 O Rural imaginado pelo cinema brasileiro

Ao iniciar o presente texto, na introdução, elaboro um movimento de retorno à infância. Lá estão as primeiras referências da imagem do rural que duraria até eu me chocar com os empíricos utilizados aqui. Em entrevista realizada para ocasião desta pesquisa com os realizadores de *A retirada para um coração bruto* e *A vez de matar, a vez de morrer*, percebe-se a recorrência de imagens que duram em mim e neles e, de certa forma, em um imaginário compartilhado que cristaliza imagens rurais. Aqui, utilizamos dos corpos dos realizadores para montar um breve panorama sobre o rural na filmografia brasileira.

No decorrer da pesquisa, a aproximação com os realizadores aconteceu de forma espontânea. Ambos se interessaram, justamente, pela pesquisa se apropriar de seus filmes *pequenos* cuja trajetória se fez em festivais de cinema. Após investigar as imagens dos empíricos, o movimento posterior foi o de olhar, mais de perto, para os corpos dos realizadores enquanto memória e técnica: suas lembranças do interior, suas referências fílmicas, a cinefilia rural, a precariedade de equipamentos e a falta de investimento, o cinema de paiol a partir desse amontoado.

Na imagem abaixo, no lado esquerdo, o realizador do curta-metragem *A retirada para um coração bruto* (2018), Marco Antônio Pereira. No lado direito, Giovani Barros, diretor do empírico *A vez de matar, a vez de morrer* (2016).

Figura 9 – Entrevistas *online* da autora com os cineastas Marco Antônio Pereira e Giovani Barros



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Para a conversa acontecer, algumas perguntas foram previamente elaboradas. A plataforma utilizada para o encontro foi o Zoom¹³. Nos encontramos em dias diferentes: com Marco Antônio Pereira a entrevista aconteceu numa segunda-feira, e com Giovani

¹³ O Zoom é uma plataforma online de vídeo chamadas que permite, dentre muitas opções, gravar a conversa entre os participantes.

Barros, na sexta e no sábado da mesma semana. Tudo foi gravado para posteriormente ser consultado.¹⁴

A primeira pergunta buscava ir ao encontro da memória dos diretores, tanto as afetivas de vivência rural quanto aquelas utilizadas para a construção das imagens a partir das referências midiáticas. A segunda questão indagou os diretores sobre a precariedade na construção técnica, principalmente pela falta de recursos no campo e pela adaptação de ferramentas. Os filmes foram feitos com pouquíssimo dinheiro e tiveram como locações espaços de afetividade para os diretores: casa de vizinhos e o posto de gasolina da mãe de um deles. Esses locais, pela familiaridade, é o que chamamos de paiol, onde as ferramentas se apresentam como equipamentos de captação, de estabilização, conforme a necessidade das imagens.

Por fim, as conversas desembocaram nas tendências que já enxergávamos como recorrência. Pereira e Barros falaram sobre as *paisagens* de suas infâncias serem marcas de toda a construção de seus filmes; inclusive, Barros comenta que todas as histórias que têm vontade de filmar são ambientadas no interior mato-grossense. No nível das *sexualidades*, ambos dissertam sobre o desejo. Para Barros, a questão está muito atrelada à própria homossexualidade, enquanto para Marco está na construção das masculinidades e suas formas de superar a solidão. Já na *transcendência*, Pereira utiliza muito de suas referências bíblicas e de fabulação, enquanto Barros fala sobre fantasmas e rastros de mitos rurais, como o lobisomem.

A seguir, os realizadores inserem seus corpos na pesquisa.

2.1.4.1 Marco Antônio Pereira

Para Marco Antônio Pereira, realizador de *A retirada para um coração bruto*, as memórias sobre rurais estavam condicionadas, até os 16 anos, à programação da emissora Globo – única que sintonizava em Cordisburgo, sua cidade natal. Com essa idade, Marco teve contato com Mazzaropi, e durante muito tempo essa foi sua única referência. Quando migrou para Belo Horizonte, com 18 anos, para estudar cinema, pôde assistir a filmes de Humberto Mauro e Glauber Rocha, e ali localizou alguns outros rurais. Porém, para ele, a principal referência estava em sua vivência e nos causos contados por Seu Manoel, vizinho e protagonista de *A retirada....* O realizador relata que durante toda a infância

¹⁴ A entrevista com Marco Antônio Pereira foi realizada no dia 01 de fevereiro de 2021 e durou, aproximadamente, 2 horas e meia. Já com Giovani Barros, a entrevista foi dividida em dois dias, o primeiro, no dia 06 de fevereiro de 2021 e a segunda no dia 07 de fevereiro de 2021, ambas juntas duraram, aproximadamente, 4 horas.

ouviu histórias de mulas-sem-cabeça e outras lendas, e esse saber experimentado no dia a dia formou todo o seu olhar para construir seus rurais, que, na maioria das vezes, se encontram entre seres de outro mundo e gestos fantásticos.

Os filmes citados por Marco são símbolos de um cinema rural de muita potência na memória nacional: o Mazzaropiano e o cinemanovista. Se o primeiro é, possivelmente, o que dura com mais força na imaginação dos brasileiros, o segundo é o que se desvia e, de certa forma, atualiza um rural a partir da revolta. Um contraste que aparece muitas vezes em textos que dissertam sobre o assunto, colocando um para o povo e outro para intelectuais.

O diretor Amácio Mazzaropi e seu Jeca Tatu¹⁵ dariam forma ao rural cômico, mal-ajeitado, sem jeito, de fala errada, ingênuo e sujo. O contexto de modernização do país contribui para o sucesso de público dos filmes protagonizados pelo personagem caipira: o êxodo rural fazia com que as populações do campo fossem para a cidade, e elas se identificavam com o modo de vida de Jeca Tatu, lotando as salas de cinema.

Jeca Tatu marca, portanto, uma transição que acompanha o ritmo e os movimentos da urbanização, da industrialização e da modernização nacional. Para a pesquisadora Celia Tolentino: “Jeca Tatu é um dos personagens-tipo mais conhecidos do cinema brasileiro” (TOLENTINO, 2001, p. 95).

Por outro lado, este “achatamento” que planifica o personagem produz ambiguidade, gera ruído, uma vez que “todos os camponeses do mundo têm a convicção de que certas qualidades são muito mais o apanágio do homem do campo, que as possui em mais alto grau que os citadinos: resistência física, amor ao trabalho, honestidade, moral sexual”. (MENDRAS, 1969, p. 35). Para Jeca não: o personagem faz de tudo para escapar do trabalho, quer ficar rico a todo custo. Na construção dos filmes do caipira, “Jeca sempre aparece sentado, descansando ou dormindo; ao caminhar, apoia-se nas paredes” (FRESSATO, 2011, p. 6).

Jeca dura como uma Ruralidade que constrói personas rurais. Abaixo, uma montagem de Jeca Tatu no lado superior esquerdo; do personagem Jeca Gay, do programa *A Praça é Nossa*, ao lado; de Chico Bento, do gibi *Turma da Mônica*, no lado inferior esquerdo; e, ao lado, seu Ozório, personagem do empírico *A retirada*....

Figura 10 – Atualizações da Ruralidade Jeca Tatu

¹⁵ Personagem criado por Monteiro Lobato, Jeca Tatu surge pela primeira vez em um conto do livro *Urupês* (1918).



Fonte: Elaborado pela autora.

Na montagem, ainda chamamos atenção para algumas Ruralidades como duração, a exemplo do chapéu e da camisa xadrez. Observamos esses construtos saírem do Jeca, atravessarem diversas mídias para, por fim, desembocar no nosso empírico e na construção de Seu Ozório. Por último, observamos o recorte regional, uma vez que todos os construtos partem de produções do Sudeste, onde o rural toma o rótulo de *caipira*.

Do outro lado, temos o Cinema Novo e sua construção do cangaceiro, persona rural do Nordeste do país. Com o lema “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, Glauber Rocha - inspirado pelo curta-metragem *Aruanda* (1959, Linduarte Noronha) e por filmes de Humberto Mauro -, filma a obra *Deus e Diabo na Terra do Sol* (1964). No filme, o vaqueiro Manuel passa pelo misticismo, pelas lutas por terra e pelos conflitos armados. Aqui, marca-se um construto rural que difere do já citado: nem ignorante, nem ingênuo, o Cinema Novo vê no campo uma faísca de revolução.

Nos filmes de Glauber Rocha, principal nome do movimento Cinema Novo, não é a preguiça que se torna uma atualização dos rurais, e sim a ânsia por revolução. Se em *Mazzaropi* os críticos de cinema viam os filmes contendo “um efeito alienante” (BERNARDET, 1978, p. 11), os filmes de Glauber eram sinônimos de uma nova estética, da fome e miséria na linguagem, na câmera, “nos personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras” (ROCHA, 1965, online). Aqui temos, lado a lado,

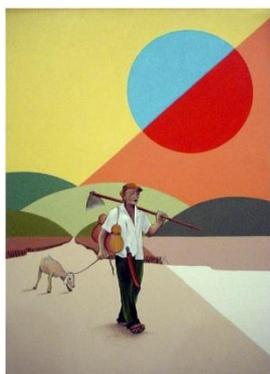
um cinema político e um cinema de entretenimento, e ambos se reúnem numa mesma duração para formar a memória do Rural.

Os filmes do pré-64¹⁶ revelam “um profundo romantismo rural” (TOLENTINO, 2001, p. 135). Grande parte dos estudiosos que pesquisam esse momento o descrevem como um período de grande inteligência. Com o avanço da industrialização que decorreu dos anos 1950, grande parte dos setores da sociedade começou a se envolver na política, principalmente através da aliança entre rurais decadentes e indústrias ascendentes. O movimento estudantil também foi latente através da UNE (União Nacional dos Estudantes). Fervilhando ideias e ideais, o cinema brasileiro incorporou em sua linguagem a ânsia de se ver na tela. Mais do que nunca a ideia de identidade nacional era colocada em discussão. O Cinema Novo, movimento liderado por Glauber Rocha, punha em seus filmes os ideais estudantis e marxistas.

Abaixo, uma montagem a partir do personagem Corisco, do filme *Deus e o Diabo na Terra do sol*; ao seu lado, um frame do filme *Sertânia* (2020, Geraldo Sarno); no lado esquerdo inferior, a tela *Catingueiro e seu cachorro*, de Silvio Jessé – conterrâneo de Glauber – e Seu Ozório, em *A retirada*....

Figura 11 - Corpos rurais castigados através da presença do sol e da travessia

¹⁶ Período anterior à ditadura militar brasileira.



Fonte: Elaborado pela autora.

Como duração dessa Ruralidade do cangaço, temos a recorrência do castigo dos corpos rurais através da presença do sol e da travessia. Busca-se superar o espaço, as precariedades e o local de acomodação que era ocupado por Jeca.

2.1.4.2 Giovani Barros

O diretor de *A vez de matar, a vez de morrer* relatou suas influências e referências para a construção do que ele mesmo chama de “bang-bang gay”. Para ele, o rural de sua memória vem da relação entre a construção de nosso interior com os *westerns* hollywoodianos e do contato com filmes contemporâneos que tensionavam espaços rurais recorrentes em sua infância.

A primeira questão relativa ao *western* é avaliada também por teóricos das questões sobre o cinema nacional de temática rural. A pesquisadora Célia Aparecida Tolentino afirma que a construção do rural em filmes brasileiros está sempre dialogando com o político-social. Segundo a autora, trata-se de “uma dialética entre o não ser e o ser outro, uma vez que pode representar papéis diversos, dependendo do projeto de nação com o qual dialoga.” (TOLENTINO, 2001, p. 12). Para Tolentino:

Historicamente, o campo e o rural, bem como suas populações, mais especificamente, o “homem pobre rural”, são apresentados no cinema, numa perspectiva urbanocêntrica, como expressão - quando não causa - do atraso, em oposição à cidade e suas populações, apresentadas como expressão do progresso, da urbanidade, da modernidade. (TOLENTINO, 2011, online).

A pesquisadora ainda chama atenção para o diagnóstico de um rural cristalizado no passado, sem possibilidade de ainda ser, principalmente pela necessidade de o possuímos como símbolo. Para ela, o “cinema brasileiro precisou ganhar em tecnologia, industrializar-se e imitar bem o seu correlato estrangeiro para poder impor a temática rural para o grande público. E, tal como aquele, afirmá-la como passado, sem vigência, como tradição” (Idem, p. 12)

O “seu correlato estrangeiro” são os *westerns* americanos, apresentados na nossa filmografia como “*nordesterns*”, “*westerns* feijoada” ou, ainda, “faroestes rurais”. O cowboy brasileiro aparece como “solitário fora-da-lei (que apesar de estar à margem da sociedade, tem bom coração e zela pela comunidade)” (RODRIGUES, 2007, p. 18).

O gênero *western* é considerado o gênero de maior sucesso do início do monopólio cinematográfico de nome Hollywood.

Para muitos, o western é considerado o gênero cinematográfico norte-americano por excelência. Com os primeiros filmes em que aparecem *cowboys* datando da virada do século XIX para o século XX, o Western inclui-se entre os primeiros gêneros de filmes narrativos da história. (VUGMAN, 2006, p. 159).

Além da característica narrativa, o gênero – de nascimento americano – carrega marcas e símbolos que sintetizam os ideais do país através de uma intensa valorização ao território, ao progresso, às armas e à relação com a natureza (e com índios). Outra observação do gênero diz respeito às dicotomias evocadas como força para a narrativa agir, visto que “são várias as oposições a expressar esse debate: cultura versus natureza, Leste versus Oeste, o verde e o deserto, a América e a Europa, a ordem social e a anarquia, o indivíduo e a comunidade, a cidade e as terras selvagens, o cowboy e o índio...” (Idem, p. 163).

No Brasil, a Companhia Cinematográfica Vera Cruz foi uma das mais frutíferas nos anos 1950 e foi conhecida como a *Hollywood* brasileira. Foi nela que Lima Barreto realizou *O Cangaceiro* (1953), no qual se observa os conflitos fundantes de uma narrativa pautada no dualismo: de um lado, o bando de Galdino e, do outro, os funcionários do governo. Além deste filme, podemos citar *A Morte Comanda o Cangaço* (1960, Walter Guimarães e Carlos Coimbra), *Meu nome é Tonho* (1969, Ozualdo Candeias) e *Uma*

pistola para Djeca (1970, Ary Fernandes). Ambientados em zonas rurais do Brasil, os *nordesterns* carregam em seu corpo marcas do estilo americano importado; porém, atualizam-se em questões regionais brasileiras.

Aqui, chamamos atenção para a presença de uma forte Ruralidade dos *nordesterns* brasileiros: o conflito regional de nome Coronelismo, que se caracteriza pelo domínio político parental em que os coronéis, na maioria das vezes fazendeiros, “eram chefes das regiões do interior do Brasil que monopolizavam o poder econômico e político de determinada região”. (OLIVEIRA, 2017, p. 17). O uso da violência era o principal meio de dominação política e cunhava disputas entre fazendeiros e população marginalizada, como o cangaço, com a máxima do sistema “olho por olho, dente por dente”; ou seja, o conflito final que culmina na vingança.

Abaixo, a montagem do conflito tipicamente do gênero, em que a câmera estabelece uma relação de suspense entre planos detalhes e planos abertos enquanto os duelistas caminham de forma circular. Os primeiros frames são do duelo final do filme *Era uma vez no Oeste* (1969, Sergio Leone), já na segunda montagem está o confronto que finaliza o empírico *A vez de matar, a vez de morrer*, de Giovani Barros.

Nas montagens abaixo, nas Figuras 12 e 13, percebemos a influência estilística e narrativa dos *westerns* para a construção do empírico, ao passo que também é possível localizar algumas atualizações: a moto substituindo o cavalo como acompanhante do *cowboy* solitário que busca vingança e a paisagem desértica que cede lugar ao posto de gasolina, local emblemático nos filmes brasileiros interioranos do país e que nos leva para a outra referência de Giovani e, conseqüentemente, para o momento contemporâneo da filmografia brasileira de temática rural.

Figura 12 – Decupagem de duelo em *Era uma vez no Oeste*



Fonte: Elaborado pela autora.

Figura 13 – Decupagem do duelo em *A vez de matar, a vez de morrer*



Fonte: Elaborado pela autora.

O diretor de *A vez de matar...* lembra dos filmes aos quais seu curta foi comparado por curadores e críticos na época que esteve em circuito de exibição em festivais de cinema. Através de memórias de sua infância, já que a mãe era dona de um posto de gasolina, Giovanni cita o filme *O Céu de Suely* (2006, Karim Aïnouz) e o espaço de sociabilidade em questão. O longa-metragem citado pelo diretor é parte de uma safra

de obras que tinha como personagens principais jovens e sua relação conflituosa com o campo.

De certa maneira, os filmes realizados na primeira década dos anos 2000 refletiam através de diferentes ângulos o espaço rural e as Ruralidades. Em um artigo sobre *O Céu de Suely*, a pesquisadora Fernanda Dusse reflete sobre algumas questões referentes à atualização da construção do espaço rural.

No longa-metragem de 2006, as imagens do sertão podem, em um primeiro momento, ativar nossa memória estética por representarem o lugar a partir dos clichês da tradição cinematográfica brasileira: a luz estourada, a amplitude rasteira, o céu estático, o amarelo e o marrom que empoeiram as lentes. De fato, sem invocar a beleza improvável do sertão, o diretor aposta em imagens que confirmam o tédio: o chão de terra, as casas quase repetidas, os rostos cansados e desinteressantes das personagens. (DUSSE, 2016, p. 79).

No encontro com esse filme, evocamos outras obras contemporâneas que optam pela não-romantização do campo e se afastam de uma pseudo estética rural que tomava como base clássicos do Cinema Novo e dos *nordesterns* já citados, como é o caso do longa-metragem gaúcho *O Morro do Céu* (2009, Gustavo Spolidoro) e do mineiro *A Falta que me faz* (2009, Marília Rocha). Se no filme de Spolidoro o jovem protagonista está percorrendo sua primeira trajetória afetiva e atravessa o vilarejo com o intuito de chegar à cidade para ver a namoradinha, na obra de Marília as cinco jovens mineiras se divertem com o que têm, mesmo que cada uma esconda uma frustração particular.

Os três longas possuem jovens residentes em localidades interioranas do país como protagonistas. A narrativa é centralizada na solidão e no vazio que parece estar na paisagem e nos personagens. Para Claudia Mesquita, nos filmes de Spolidoro e Rocha percebemos

Personagens situados em espaços exteriores, vastos, ermos, montanhosos – um enclave da Serra do Espinhaço na região mineira de Diamantina; a comunidade de origem italiana Morro do Céu, em Cotiporã, município na Serra Gaúcha. Além da riqueza pictórica, paisagística, dos espaços que percorrem, visa da por ambos os filmes, outro traço comum é decisivo na composição dos adolescentes filmados: vivendo momentos de indefinição e impermanência, eles aparecem nos filmes como sujeitos desejanteres apartados, ao menos provisoriamente, de seus objetos de desejo. Neles, para parafrasear Nancy, o desejo é presença de uma ausência. (MESQUITA, 2010, p. 153)

Em *A vez...*, o desejo, a paisagem e a falta também se desenham de forma latente. No decorrer do presente texto, em que elencamos algumas Ruralidades e construções midiáticas, percebemos como os corpos estão à mercê da paisagem e como ela acaba agenciando as formas de sociabilidade, de prazer, de crença: os corpos estão na paisagem

enquanto praticam sua sexualidade e enquanto transcendem. Porém, se até então esses desejos estavam relacionados à falta material, como a de comida e insumos para o trabalho, os filmes contemporâneos acabam dando a ver outros tipos de falta no campo afetivo: a de outros corpos. No empírico atual, a homossexualidade – o *western* gay matogrossense – acaba tendo como plano de fundo o posto de gasolina no meio do nada.

Para Hermila, protagonista de *O Céu de Suely*, o posto de gasolina era local de dança, canto, performance e encontros. Lá, por entre motos, caminhões e homens mal-encarados, ela tentava superar a solidão. Para Élcio e Alan, casal protagonista de *A vez de matar, a vez de morrer*, o posto era local de canto, encontro e vazão de desejos. Lá, por entre motos, violões, camionetes e jovens cuja rotina era tediosa, ambos tentavam suprir o desejo. Nos dois filmes, o posto de gasolina age como um espaço de sociabilidade. Abaixo, uma montagem do espaço em ambos os filmes.

Figura 14 – O posto de gasolina em *O Céu de Suely*



Fonte: Elaborado pela autora.

Figura 15 – O posto de gasolina em *A vez de matar, a vez de morrer*



Fonte: Elaborado pela autora a partir de frames de *A vez de matar, a vez de morrer*

Os filmes contemporâneos evocados por Giovani Barros o relembram da infância do posto de gasolina enquanto atualizam algumas questões de construção das Ruralidades. Os corpos utilizando espaços de sociabilidade para dar vazão aos desejos e, acima de tudo, as complexidades afetivas atualizando a máxima da falta de recursos materiais no campo.

Por fim, percebe-se que um dos fatores que age para que essa atualização aconteça é a possibilidade de os próprios rurais se filmarem. Tanto Pereira quanto Barros são oriundos de cidades interioranas e conhecem lógicas de Ruralidades que talvez escapassem de realizadores urbanos, que, possivelmente, utilizariam das diferenças entre a cidade e o campo para edificar as Ruralidades. Nos filmes em análise, não se olha pela oposição, e sim de dentro para dentro. E, por isso, o próximo subcapítulo especula como as práticas estéticas e narrativas rurais são atualizadas pelos corpos técnicos.

*** **

Utilizando de uma das Ruralidades recém exploradas, essa pequena retomada dos principais pontos desenvolvidos até agora é como um posto de gasolina: localiza-se entre dois espaços e nos serve para respirar, tomar uma água, ouvir uma música ou, ainda, abastecer as energias enquanto não continuamos o caminho.

Tanto para o corpo de Marco Antônio Pereira, quanto para o de Giovani Barros – e para mim, cujo corpo rural pesquisadora também atravessa a pesquisa – há algumas marcas que parecem ser centrais na construção das memórias sobre rurais e, conseqüentemente, na construção de suas imagens do interior. As marcas, ainda,

tensionam as teorias sociais e antropológicas sobre os habitantes rurais. Essas marcas, em nosso texto, são tidas como Ruralidades.

Embora algumas perguntas tenham sido elaboradas para as entrevistas, como “Quais as referências fílmicas para a construção do curta-metragem?”, percebeu-se como algumas tendências se repetem na fala dos autores. Para Pereira, por exemplo, a religião e algumas passagens bíblicas constroem o filme e a relação entre Ozório e a paisagem. A transcendência, então, atravessa tanto os corpos fílmicos, quanto o corpo do realizador. Além disso, a sociabilidade, para Pereira, aparece no vai e vem do idoso na busca pela superação da solidão e do luto, seja pela ida até a cidade e pela compra da guitarra, seja pela travessia da paisagem pelos vizinhos.

Já para Barros, sua infância no espaço rural o faz remontar algumas situações muito específicas, como a ida para a catequese em que o corpo desejante se movia para o breu e para as moitas. O espaço religioso, novamente, movia o corpo por entre o pecado, as paisagens, as masculinidades.

Ao perceber as tendências *paisagens, sexualidades e transcendência* na produção intensa de textos sobre os curtas-metragens, construímos eixos para se fazer ver as Ruralidades. Elas aparecem na fala dos realizadores e, conseqüentemente, nas imagens de suas obras. As paisagens mineiras e mato-grossenses enquanto travessias pelo céu e pela terra (na moto), as sexualidades nos breus, nas moitas e ausência feminina, a transcendência na relação com a morte, com a vida e com a travessia. Ciclos de Ruralidades que se fecham, se abrem, se montam e sempre voltam para si. Sejam nos filmes, nos corpos dos realizadores ou em mim.

Agora, após abastecermos as energias, tomarmos uma água e nos sentirmos prontos para continuar, vamos ainda parar em alguns espaços. A garagem, as bordas e o paiol nos fornecerão ferramentas para construir nossas constelações. Continuamos.

2.2. Um cinema feito com pouco ou quase nada

Atualmente, o acesso facilitado a tecnologias portáteis de captação de imagens, bem como ao uso de softwares de edição de vídeo em computadores pessoais, torna viável que produções fílmicas sejam realizadas integralmente e praticamente em quaisquer lugares, demandando pouquíssimos recursos. Como tal estado de coisas possibilita, no contexto da produção fílmica nacional contemporânea, a emergência de novas estéticas?

Motivados por essa questão de fundo, pretendemos, ao longo deste texto, endereçar algumas considerações acerca das implicações estéticas e narrativas

decorrentes de estratégias para contornar a escassez de recursos – financeiros, materiais e tecnológicos – que marcam boa parte da produção cinematográfica nacional, as quais incluem, frequentemente, o uso de tecnologias digitais, a presença de não-atores e a adoção de expedientes de improviso para viabilização das obras.

Especificamente, enfocamos a produção de filmes que abordam temáticas relacionadas ao meio rural. Assim, realizaremos, ao longo deste percurso, alguns apontamentos sobre os filmes *A retirada para um coração bruto* (2017), de Marco Antônio Pereira, produzido no interior do estado de Minas Gerais, na cidade de Cordisburgo, e *A vez de matar, a vez de morrer* (2016), de Giovani Barros, gravado no município de Nova Casa Verde, no interior do estado de Mato Grosso do Sul.

Os dois curtas-metragens partem da proposta de criação de narrativas ficcionais no interior. Ambos os realizadores tiveram boa parte de suas vidas ambientadas em vilarejos com lógicas cotidianas de escassez e precariedade. Marco visitou um cinema aos 18 anos de idade, ao se deslocar até Belo Horizonte; até então, assistira apenas ao que passava na TV Globo, única emissora sintonizada na cidade de 8 mil habitantes. Já Giovani teve contato com um certo tipo de cultura cinéfila aos 16, ao realizar a travessia do interior e ir até a cidade de São Paulo para estudar.

Com o primeiro contato dos corpos rurais oriundos do interior com a linguagem do cinema, os realizadores voltaram às suas cidades natais e, ao retornar, deram corpo aos empíricos utilizados no presente texto. A discussão deste capítulo pretende tensionar as relações entre a vontade de fazer um filme no interior do país – com tudo que isso pode significar – e a estética que nasce entre o choque do desejo e das ferramentas rurais. Mas, para alcançar esses corpos de realizadores, primeiro precisamos compreender como nosso país se inventa como cinema e quais os espaços que são construídos com as ferramentas que possuímos. Por entre Bordas (LYRA, 2006), Garagens (IKEDA; LIMA, 2011) e paióis, somos levados a um cinema feito em cômodos, por entre madeiras, tijolos e gambiarras.

2.2.1 Construídos no sufoco

Ao pensar na história da indústria cinematográfica brasileira, percebemos uma instabilidade em todos os eixos da tríade que compõe o processo de um filme: realização, exibição e distribuição. O pesquisador brasileiro Paulo Emílio Salles Gomes (1996) pensa

na nossa indústria cinematográfica como um sintoma do subdesenvolvimento, uma vez que “dificuldades históricas impossibilitam o país endogeneizar a produção de forma contínua e autossustentável” (MAIA, 2008, p. 14).

Historicamente, é nebuloso definir o que corresponde, no âmbito da produção cinematográfica nacional, ao “*industrial*” e ao “*independente*”. Em congressos de cinema realizados durante a década de 1950, falou-se sobre as características relativas ao cinema independente do país serem concentradas, para além das questões econômicas e relacionadas aos modos de produção, também às “questões de arte e cultura, de técnica e linguagem, de criação autoral e ‘brasilidade’” (GALVÃO, 1980, p. 14). Há um entrelaço entre questões técnicas, econômicas e tipicamente brasileiras desde as primeiras tentativas de se falar sobre nossa indústria.

Durante os anos 1960, a postura anti-industrial foi pontuada nos movimentos Cinema Novo e Cinema Marginal. Para Glauber Rocha, “um cinema genuinamente brasileiro não poderia jamais adotar a linguagem do cinema hegemônico, norte-americano, e não haveria maneira de se subverter tal linguagem que não fosse por meios de produção alternativos ao padrão industrial.” (SUPPIA; MELO, 2019, p. 53).

A partir da década de 70, concentra-se nas regiões da Boca do Lixo (SP) e Boca da Fome (RJ) as produções brasileiras com maior aderência de público, por tratarem, principalmente, de filmes de gênero (como terror, comédia e faroeste), os quais se caracterizavam por serem “de orçamentos reduzidos e esquemas de produção rápida, visando capitalização” (Ibidem, p. 55)

Com a crise da Embrafilme¹⁷ no início dos anos 1980, inicia-se um lento processo de diminuição das produções nacionais que culmina no fechamento da empresa no primeiro semestre de 1990. Com isso, os filmes brasileiros perdem o principal meio de financiamento, “sua capacidade de produção e de distribuição e finalmente seu público, embora isto se tenha dado também por conta da modernização tecnológica (sic) (TV a cores e *homevideo*), que mudou radicalmente o panorama do mercado de cinema” (AMANCIO, 2007, p. 182).

A crise na produção de filmes dura até 1994, quando se inicia o movimento denominado de Cinema de Retomada. Nesta década são criadas a Lei Rouanet, em 1991, e a Lei do Audiovisual, em 1993. É também nos anos 1990 que o termo *independente*

¹⁷ Empresa de economia mista com capital majoritariamente estatal, fundada com o objetivo de fomentar e regular toda atividade cinematográfica nacional do país, através do financiamento da produção, da garantia da exibição (pela obrigatoriedade instituída via cota de tela para o produto nacional) e da distribuição dos filmes brasileiros.

ganha novos sentidos com a criação da Globo Filmes, em 1998. A partir de então os filmes que não são vinculados à empresa ganham a alcunha de *independente*.

O cinema feito com pouco ou quase nada é uma marca das produções brasileiras. Ao retomar, historicamente, os principais momentos do audiovisual do país, veremos a precariedade técnica e, conseqüentemente, estética, nas imagens ruidosas de filmes do Cinema Novo e no som incompreensível de filmes do Cinema Marginal. Em tais movimentos, a falta de ferramentas tecnológicas foi, para alguns filmes, uma maneira de criar um estilo próprio de o Brasil se filmar. No manifesto *Estética da Fome*, Glauber Rocha observa:

A fome latina, por isto, não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é a nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida. De Aruanda a Vidas Secas, o Cinema Novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras (...) (ROCHA, 1965, p. 2)

Assim, imagina-se que há uma *forma brasileira de filmar* que se efetua a partir das possibilidades técnicas e das ferramentas tecnológicas disponíveis. Os cineastas organizam as ferramentas que têm a seu dispor para construir seus filmes. Na contemporaneidade, o acesso a câmeras portáteis e softwares em computadores pessoais torna viável que um filme seja feito em espaços domésticos – na *garagem*¹⁸. Como tal estado de coisas possibilita, no contexto da produção fílmica nacional contemporânea, a emergência de novas estéticas?

Frequentemente, as estratégias de rotulação de movimentos e correntes estéticas que despontam ao longo da história do Cinema Brasileiro relacionam-se à observação das possibilidades técnicas de realização empregadas na produção dos filmes. O Cinema Marginal, nos anos 1970, por exemplo, foi também chamado de Cinema Udigrudi ou Cinema de Invenção. Para o pesquisador brasileiro Ely Azevedo, em um trabalho sobre os filmes de Júlio Bressane, a precariedade é um elemento central para a compreensão da estética do filme.

¹⁸ O rótulo “Cinema de Garagem” (IKEDA; LIMA, 2011) se desenvolve a partir dos anos 2010 para tentar compreender as produções brasileiras que surgem com coletivos e o uso de tecnologias como câmeras portáteis, celulares e computadores pessoais. Utiliza-se o espaço de “garagem” para a ideia de produções feitas com pouco, de dentro da própria casa.

Bressane afirma que transformou a precariedade das condições de filmagem em “elemento cultural”. É lícito discordar. Se a trilha sonora (componente da forma cinematográfica há quatro décadas) é miserável a ponto de não permitir a compreensão da maioria das falas, como esse pauperismo pode contribuir para algum projeto cultural? Na lamentável trilha sonora e na fotografia idem, vejo uma pessoa que lesa o espectador. (AZEREDO, 1970, p.4)

Nos filmes de Sganzerla, Bressane e Ana Carolina Azevedo, às condições técnicas unem-se os fatores locais: a própria localização geográfica onde os filmes eram produzidos era crucial para a construção estética presente nos filmes. Localizadas na Boca do Lixo, em São Paulo, as obras dessa época mostram com alegoria e sátira o universo urbano paulista. As pessoas são feias, arrogantes, fazem tudo por dinheiro, matam, prostituem-se. Para Fernão Ramos, o filme *O Bandido da Luz Vermelha* (1968, Rogério Sganzerla) “é organizado inteiramente, inclusive na sua narrativa, a partir de restos da produção industrial da cultura de massa” e, ainda para ele, é isso que faz com que o filme seja um produto do lixo urbano e da sociedade de consumo (RAMOS, 1987, p. 381).

Se a urbanidade e suas ferramentas técnicas e de precariedade criaram uma estética própria, é possível pensar em como tais fatores se aplicam a outros espaços, como o do interior, presente em obras de temática rural. Ao evocar o exemplo da Boca do Lixo (SP), construímos o paralelo entre dimensões locais – a cidade e seu ambiente hostil – e determinados padrões estéticos e narrativos que emergem do conjunto de seus filmes.

Como pensar, então, em um cinema que atualiza a tradição de filmes brasileiros, realizados com pouco ou nenhum recurso, em contextos rurais?

2.2.2 Espaços inventados quando faltam os lugares

Ao escrever o livro *O Mundo Codificado* (2007), Vilém Flusser nos fornece profícua base de pensamento sobre os entrelaçamentos entre a técnica e a cultura, sugerindo um caminho de conhecimento do homem pela via de produção, ou seja, “pesquisar as fábricas para identificar o homem”. (FLUSSER, 2007, p. 35). Como exemplo, Flusser nos leva até o homem neolítico e afirma que a melhor forma de saber como o mesmo vivia, sofria, pensava e atuava seria através das oficinas de cerâmica. Estendemos esse pensamento para o objeto de pesquisa do presente texto. Para conhecer o homem do campo, teríamos que conhecer o campo e seus objetos. O estábulo, por exemplo, é o espaço onde vacas leiteiras são instaladas. Ao pensar em como se tirava o leite, primeiro o trabalho era feito manualmente, e apenas depois de muito tempo foi desenvolvida a máquina de ordenhar.

Ao usar o exemplo da ordenhadeira, podemos ainda aplicar a ideia de que máquinas são prolongamentos dos nossos órgãos. A máquina de ordenhar é uma simulação do braço do agricultor, porém é mais eficiente e inteligente; nos termos mais adequados do campo: faz o trabalho render mais. Agora já não temos o braço, o gesto bruto de tirar leite das vacas; o automático toma vez e faz o trabalho desse braço de maneira aperfeiçoada. Usamos a ponta dos dedos para apertar o botão de ligar a máquina: da extensão braçal fomos diretamente para a ponta.

Ainda sobre a máquina como simulação, devemos lembrar que essa não surge após a Revolução Industrial. As máquinas pré-industriais também podem ser vistas da mesma forma. Segundo Flusser, “a máquina industrial se distingue da pré-industrial pelo fato de que aquela tem como base uma teoria científica” (ibidem, p. 47). Por isso, podemos pensar nos cavalos que puxam o lavrado no contexto do campo como simulações dos braços e das pernas. A diferença é que esses cavalos não possuíam teorias. O cavalo não pode ser feito tecnicamente, e é por isso que se criam tratores - estes, sim, possuidores de teorias; aliás, somente mediante uma teoria que sua fabricação se torna viável. Novamente, saímos de uma força do braço que puxa o cavalo para a ponta dos dedos que gira a chave de ignição do trator.

Pensando no cinema brasileiro, é possível traçar uma certa *oficina* de objetos para conhecê-lo. Na verdade, ao nos apropriarmos dos espaços rurais como potências para descobrir certos procedimentos e lógicas, nosso cinema é um paiol.

No Dicionário Michaelis, a palavra Paiol apresenta diversos significados, entre eles:

- 1 *Depósito de pólvora, munições e outros petrechos de guerra.*
- 2 *Armazém em que se depositam produtos agrícolas.*
- 3 *REG (MG, SP) Depósito de cereais; celeiro.*
- 4 *MAR Compartimento grande para armazenamento de materiais em geral.*
- 5 *REG (BA) Monte de cascalho.*
- 6 *COLOQ Barriga ou estômago grande.*

O paiol, na casa do meu avô, servia para guardar salames pendurados para a secagem, a foice, o rastel, os sacos de arroz e de fumo e, ainda, servia de garagem para sua Toyota verde. Lá, as coisas estavam em uma bagunça organizada. Depositavam-se ferramentas que seriam utilizadas em contextos diversos: a faca, para minha mãe, era a responsável por descascar a laranja, por picar o fumo, cortar os grandes sacos de rafia,

fazer buracos na terra para plantio de sementes e para tirar os pinhões das cascas depois de prontos na chapa do fogão a lenha.

Esse espaço de invenção que no nosso texto chamamos de *paiol* já dura no cinema brasileiro com outros nomes. Nossos filmes não fazem parte de uma lógica industrial, tampouco estão inseridos em uma cadeia de produção em que há fomento, espaços de exibição e facilidade para a captação de recursos. Na verdade, o lema glauberiano dos anos 1960 de “ideia na cabeça, câmera na mão” está mais forte que nunca, com a atualização para “ideia na cabeça, qualquer coisa na mão”, desde celulares, tablets, DSLR, *mirrorless* e *web cams*.

No Brasil, fazer cinema é tarefa árdua. Sempre foi. Em 1979, num artigo para a Folha de S. Paulo de título *Um adeus ao Brasil que está acabando*, o cineasta brasileiro Cacá Diegues escreve que “se a Kodak resolver agora não vender mais fitas virgens para o Brasil, adeus cinema nacional” (DIEGUES, 1979, p. 23). Portanto, se não há espaço, nada melhor do que nosso jeitinho brasileiro de inventá-lo. Cito, brevemente, dois espaços que são basilares para chegarmos em nosso Paiol: as bordas e a garagem.

2.2.2.1 As bordas

O cinema de bordas, rótulo cunhado por Bernadette Lyra e Gelson Santana em 2006, fala sobre um cinema brasileiro que abrange uma produção que compartilha entre si alguns traços “como a presença da ficção e certa precariedade econômica” (SUPPIA, 2012, p. 17). O estético e técnico eram estudados e pesquisados nos filmes de bordas. Enquanto as marcas de estilo se davam na forma fílmica, através da incorporação de símbolos de faroeste, policial, musicais, comédias e artes marciais, a técnica aparecia na incorporação de técnicas amadoras e precárias. Nestes filmes, “a improvisação deriva da necessidade de adaptação às mais diferentes limitações técnicas e expressivas, mas também possibilitada pelo caráter lúdico e comunitário das produções”. (CÁNEPA, 2014, p. 63). Ainda sobre isso,

para Suppia, as características textuais identificadas por Odin que estimulam o espectador a ler um filme doméstico como tal (ausência de fechamento, temporalidade linear descontínua, indeterminação espacial, narrativa dispersa, imagens borradas, movimentos bruscos, remissão à câmera e som irregular) também se aplicam aos filmes periféricos de bordas. (Idem, p. 33)

Citamos o cinema de bordas por ser um dos primeiros movimentos a se debruçar sobre o cinema interiorano utilizando de ferramentas rurais para se construir. A

pesquisadora Laura Loguercio Cánepa, ao estudar os filmes de bordas, utiliza como empírico a obra *O Homem Sem Lei* (2006), de Manoel Loreno, e descreve o contexto no qual a obra foi realizada da seguinte forma.

Nesse ambiente marcado pelo isolamento, pela pobreza e pela presença de desbravadores e aventureiros, Loreno criou seus filmes, embalados pela cultura oral da região e também pelas comédias e faroestes aos quais assistia no cinema e, depois, na televisão. No final da década de 1970, encontrou emprego no único cinema da cidade, trabalhando como faxineiro, jardineiro e divulgador dos filmes. Em troca, podia frequentar as sessões. Foi então que passou a desenvolver uma cultura cinéfila bastante particular, já que, não tendo sido alfabetizado, precisava contar quase que exclusivamente com sua própria memória para articular o que via. (Idem, p. 64).

A pesquisadora ainda conta como Manoel continuou gravando seus filmes em VHS quando as câmeras DV e computadores pessoais apareceram, principalmente pelo fato de serem ferramentas de maior complexidade para o diretor. Além do fator técnico de captação, outras precariedades aparecem nos filmes: Manoel utiliza seus amigos não-atores como personagens e atua em várias funções do filme, além de ligar rádios durante as cenas para ser a trilha sonora. Além disso, o diretor utiliza das memórias de filmes de *western* e de Mazzaropi para montar suas ficções. Na Figura 16, Manoel Loreno atuando, na imagem à esquerda, e com sua câmera VHS, à direita.

Observamos a Ruralidade chapéu como indumentária do personagem, mas não do diretor, o que aponta para uma marca importante na construção do protagonista, principalmente através do relato de suas referências em *westerns* e Mazzaropi, filmes em que o chapéu era indispensável na construção rural.

Figura 16 – Manoel Loreno atrás e na frente das câmeras



Fonte: *O Homem Sem Lei* (2006, Manoel Lorenó), acessado na plataforma Youtube pelo link: <https://www.youtube.com/watch?v=r6BkQND-YQ>

2.2.2.2 A garagem

Se o Cinema de Bordas examina as produções interioranas e precárias do Brasil através da mudança entre o VHS e o digital, o Cinema de Garagem é o rotulo escolhido por Marcelo Ikeda e Dellani Lima, em 2011, para descrever obras brasileiras feitas com uso de câmeras portáteis, computadores pessoais e softwares de edição, além da possibilidade de distribuição dos filmes a partir de links em plataformas como Vimeo e Youtube. Outras ferramentas para um tipo de cinema atualizado.

A relação entre os dois recortes aparece em textos de Marcelo Ikeda quando ele disserta sobre as especificidades do cinema feito no país:

As mudanças puderam ser vistas não apenas com a introdução do digital, mas nos modos de produção: formas colaborativas, com coletivos cinematográficos, com a formação de redes ligando artistas em diversos pontos do país. Mas com o termo “de garagem” não queremos apenas apontar para uma questão de custos, para o barateamento dos equipamentos de produção ou para as possibilidades de uma produção de amadores (como, por exemplo, no “cinema de bordas”). A questão econômica – a relação dos custos de financiamento e sua inserção no mercado audiovisual – é, sem sombra de dúvidas, um aspecto crucial dessa questão, mas não é a única, e talvez não seja a mais essencial. Buscamos, também, falar de possibilidades estéticas, éticas e políticas que surgiram a partir dessas novas possibilidades. De uma outra forma de estar no mundo, de se conectar com o mundo a partir do audiovisual. (IKEDA, 2018, p. 469)

Aqui, para além das ferramentas e da técnica, chama-se atenção para o que nasce entre o cinema feito com pouco e realizadores amadores: uma estética de novas possibilidades. Um cinema híbrido sem delimitações entre a ficção e o documentário, ruidoso, tremido, da paisagem sonora e visual, do olhar de dentro, da democratização do uso de tecnologias para construir novos olhares sobre o que, de certa forma, aparece como superado. São “narrativas poéticas e experimentais construídas com amigos e familiares,

temas do cotidiano, questões caseiras. O enquadramento de situações de intimidade.” (IKEDA; LIMA, 2011, p. 23)

E é a partir das possibilidades estéticas e técnicas que os autores utilizam como materialidade a ser observada o longa-metragem gaúcho *O Morro do Céu* (2009, Gustavo Spolidoro). A narrativa circunda o cotidiano do adolescente Bruno na cidade *Morro do Céu*, no interior do Rio Grande do Sul, e sua descoberta do primeiro amor. Ao descrever o filme, Marcelo Ikeda pontua como o longa “se afasta dos dramas históricos locais típicos da produção gaúcha, como *Noite de São João* ou *Concerto Campestre*” (IKEDA, 2012, p. 244). Ainda, sobre a parte técnica, são dadas as informações de que o filme foi realizado com equipe reduzida e com um valor de 100 mil reais, o que é considerado um valor baixo para um filme de longa-metragem.

O filme é feito com pouco em um ambiente interiorano que atualiza as ideias sobre um rural gaúcho heroico; a estética produzida por Spolidoro ao gravar Bruno utiliza de intimidade, silêncios e um estranhamento causado principalmente “pelo fato de o português falado nessa região do interior do Rio Grande do Sul ser tão ‘carregado’ que o filme precisa de legendas para que os espectadores das demais regiões do Brasil possam compreender sua fala.” (Idem, p. 251). Aqui, a Ruralidade sotaque ganha outra dimensão: já não apenas faz o corpo ser lido como pertencente a um espaço – como em Mazzaropi, em que o “falar errado” demarcava apenas o quanto o homem era diferente do urbano -, mas também com que a técnica se adegue a ele através de legendas. A aproximação com o público não é através de chacotas, mas do desejo de compreender.

O cinema de garagem e o cinema de bordas nos dão as duas tendências que desembocarão no nosso cinema de paiol: além da precariedade técnica, observamos a subjetividade dos corpos rurais sendo atualizadas.

2.2.3 O paiol de Marco Antônio Pereira e Giovani Barros

Após traçarmos algumas aproximações teóricas sobre as (precárias) condições de produção sob as quais o cinema brasileiro é inventado, chegamos ao espaço em que

construímos, com nossas ferramentas de pesquisa, para os dois empíricos utilizados. O Paiol, já citado acima como um local de depósito de ferramentas da roça, é examinado pela ótica dos realizadores dos filmes que, por estarem incluídos na duração do cinema brasileiro, filmaram com pouco ou quase nada, com as ferramentas que possuíam.

Se o exercício fosse o de citar um filme representativo do cinema nacional de temática rural, algumas obras teriam maiores chances de serem evocadas: Mazzaropi (e seu Jeca Tatu), os filmes de Teixeira (e o ideal do gaúcho), biografias de cantores sertanejos (como *2 Filhos de Francisco*) e adaptações de obras literárias (*Vidas Secas* e *São Bernardo*). Ainda, se o exercício de evocar memórias de filmes saísse do eixo comercial, filmes de Glauber Rocha, Humberto Mauro e Eduardo Coutinho talvez figurassem entre os citados.

Recentemente, alguns filmes de temática rural chamam atenção justamente por atualizarem cânones da cinematografia do campo. *A retirada para um coração bruto* se insere em um recorte contemporâneo do cinema brasileiro a partir do qual novos estratos memoriais sobre o rural são produzidos. Ao mostrar um senhor viúvo performando um número musical com extraterrestres, confrontamos nosso próprio imaginário sobre o que o cinema pode construir como estereótipo imagético. Já *A vez de matar, a vez de morrer* é descrito como um *western* gay mato-grossense, retirando da figura do cowboy a chaga da masculinidade.

Um “desvio” como os dos filmes citados comparece, ainda de que de forma mais sutil, nos conflitos, prazeres e angústias adolescentes vividos pelas personagens em *A falta que me faz* (2009, Marília Rocha). Em *Morro do céu* (2009, Gustavo Spolidoro), o jovem protagonista, com seu sotaque e vestes do interior, ao confrontar seus desejos amorosos, provoca deslocamentos e rupturas em modos de representação dos habitantes do campo que muito haviam permeado a cinematografia brasileira¹⁹.

Assim como nos dois empíricos da pesquisa, também encontramos nesses filmes marcas de sua produção. Sem dispor de grandes recursos, ambos foram viabilizados com equipes reduzidas. Por outro lado, suas imagens tremidas, ruidosas, dialogam com o plano narrativo, produzindo contaminações entre gêneros, oscilando entre documentário e ficção.

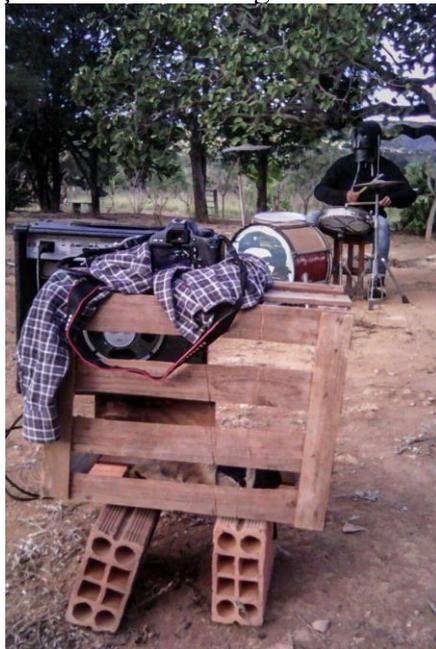
Tais filmes encontram-se inseridos em rotulações recentes, como “Cinema de Garagem”, que tentam cercar e dar sentido a um conjunto de filmes contemporâneos que

¹⁹ Relembramos de obras de Leon Hirszman, como *Cantos de Trabalho* (1974 – 1976) e *Maioria Absoluta* (1964), por exemplo, em que as narrativas circundam questões relacionadas ao trabalho, resumindo o homem e mulher rural ao lugar de retirante, cujo objetivo é apenas sair da sua terra em busca de melhores oportunidades de emprego.

compartilham entre si algumas semelhanças em relação às condições de produção: captados em vídeo, editados em computadores pessoais e distribuídos a partir de links em plataformas online.

Abaixo, a Figura 17 mostra o set de gravação do curta-metragem *A retirada para um coração bruto* (2017, Marco Antônio Pereira). A imagem seguinte (Figura 18), mostra um frame do filme.

Figura 17 - Set de gravações do curta-metragem *A Retirada para um coração bruto*



Fonte: Perfil pessoal do diretor Marco Antônio Pereira. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1916193751741818&set=pb.100000536345037.-2207520000.&type=3>. Acesso em: 09 de outubro de 2020.

Figura 18 - Frame do filme *A Retirada para um coração bruto*



Fonte: Elaborado pela autora a partir de frames de *A retirada para um coração bruto*.

A retirada..., gravado no interior de Minas Gerais, narra a história de Seu Ozório, um idoso que acaba de ficar viúvo e tem que lidar com sua rotina e solidão. Uma das saídas para superar a falta da esposa se dá ouvindo rock na rádio local. Já de início, algumas rupturas se apresentam: a música sertaneja sendo substituída pelo rock, enquanto a viola, pela guitarra; instituições como Igreja e comunidade não são as que oferecem o apoio a Seu Ozório na hora da perda: são os seres vindos de outro planeta que o ajudam – em certa altura dos acontecimentos narrados, o homem recebe a visita de extraterrestres e, juntos, performam um número musical.

Reavemos, novamente, a Figura 2: a câmera está em cima de um caixote que, por sua vez, está apoiado por tijolos. Ainda, a câmera está aninhada em uma camiseta, em uma tentativa de nivelamento entre dispositivo e caixa.

Se a precariedade técnica do urbano no cinema de Bressane resulta em filmes ruidosos, incompreensíveis sonoramente, com luzes da cidade estourando o quadro, no contexto rural temos uma câmera escondida em buracos, em cima de árvores, que experimenta ângulos através de ferramentas utilizadas no trabalho, retiradas de um paiol.

Abaixo, nas Figuras 19 e 20, a câmera vai do chão ao topo de uma árvore. A portabilidade da câmera digital, em paralelo com o subir de árvores típico do interior e o manuseio da terra, nos direciona a uma estética própria de um cinema que alia a versatilidade do dispositivo à inventividade do seu realizador.

Figura 19 - Seu Ozório enterra a câmera em *A Retirada para um coração bruto*



Fonte: Elaborado pela autora a partir de frames de *A retirada para um coração bruto*.

Figura 20 - A câmera observa Seu Ozório em *A Retirada para um coração bruto*



Fonte: Elaborado pela autora a partir de frames de *A retirada para um coração bruto*.

O diretor-roteirista-montador Marco Antônio Pereira deixa explícito como seu processo de realização é rápido. Em uma entrevista, Pereira fala que chama os vizinhos, pega sua câmera portátil, grava em locais perto de sua casa e depois finaliza tudo em três dias, utilizando seu computador pessoal: “para fazer esse filme, eu chamei o Manoel do Norte, que mora atrás da minha casa. O meu processo de fazer filmes é rápido, porque eu faço praticamente tudo sozinho. É desgastante e rápido ao mesmo tempo”.

Figura 21 – Marco Antônio Pereira em seu local de trabalho



Fonte: Medium. Disponível em: <<https://medium.com/@OsuperMarco/marco-ant%C3%B4nio-pereira-fa3cf296112f>>. Acesso em: 06 de outubro de 2020.

Na Figura 21, vemos o realizador em seu local de trabalho. Longe dos centros urbanos, apoiando o equipamento de edição de vídeo sobre uma mesa improvisada, sua oficina lembra um certo “estúdio-laboratório primitivo”, descrito por Glauber Rocha ao fazer referência ao ambiente de produção do cineasta Humberto Mauro, o qual tinha, diante de si, a paisagem mineira observada por uma visão educada pela sensibilidade, pela inteligência e pela coragem. (ROCHA, 2003)

Ainda, em entrevista realizada com o realizador, Pereira revela que seu processo de fabricação do filme envolveu pouquíssimo dinheiro, falta de ferramentas – como o tripé que fora quebrado alguns dias antes de a gravação começar – e a utilização de uma câmera DSLR T2i, da linha de entrada da Canon, cuja imagem é pouco nítida e seu alcance de ISO é insuficiente. Sobre isso, o diretor relata uma curiosa experiência: em um festival no Egito em que o curta-metragem foi selecionado, aconteceu de a exibição de *A retirada...* ser na mesma sessão de outros filmes realizados com equipamentos de melhor performance. Para ele e para os espectadores, era clara a diferença entre uma ferramenta precária e amadora e outra profissional. Marco confessa que sentiu vergonha ao ver as imagens de seu filme em relação aos outros; porém, ao fim da sessão, uma das curadoras perguntou a ele qual era a lente que usava para atingir uma “estética da fabulação”, devido à falta de nitidez e excesso de ruído.

Já para Giovani Barros, a precariedade esteve presente a partir do espaço escolhido para ser a locação, não tanto nos equipamentos. *A vez de matar...* foi selecionado em um edital do estado do Mato Grosso do Sul e recebeu a quantia de 40 mil reais para ser realizado. Em recente conversa, o diretor relata que, devido ao fato de o valor ser abaixo do necessário para a realização do filme, teve que utilizar uma equipe reduzida e entrar em contato com diversos estabelecimentos que poderiam prover alimentação e estadia. Abaixo, imagem das gravações na locação citada.

Gravado na cidade de Nova Casa Verde, que possui cerca de três mil habitantes, o realizador utilizou o posto de gasolina de sua mãe como locação principal. A experiência como morador e conhecedor da lógica do espaço fez com que alguns percalços fossem driblados de um modo improvisado.

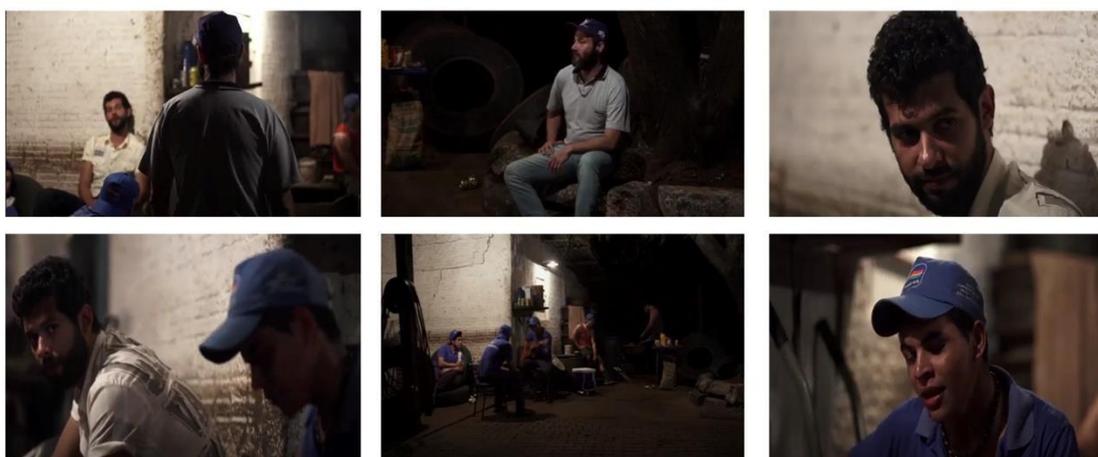
Figura 22 – Fotografia do set de *A vez de matar, a vez de morrer*



Fonte: Acervo pessoal de Giovani Barros.

Abaixo, uma das cenas centrais do curta-metragem. Nela, o casal formado a partir de tensões entre desejo e masculinidades participa de um certo tipo de ritual de sociabilidade ambientado no posto de gasolina. Vários homens tocam violão e tomam cerveja enquanto cantam músicas sertanejas; ao fundo, um deles cuida da churrasqueira. Muitos ainda vestem a roupa do trabalho.

Figura 23 – Frames do filme *A vez de matar, a vez de morrer*



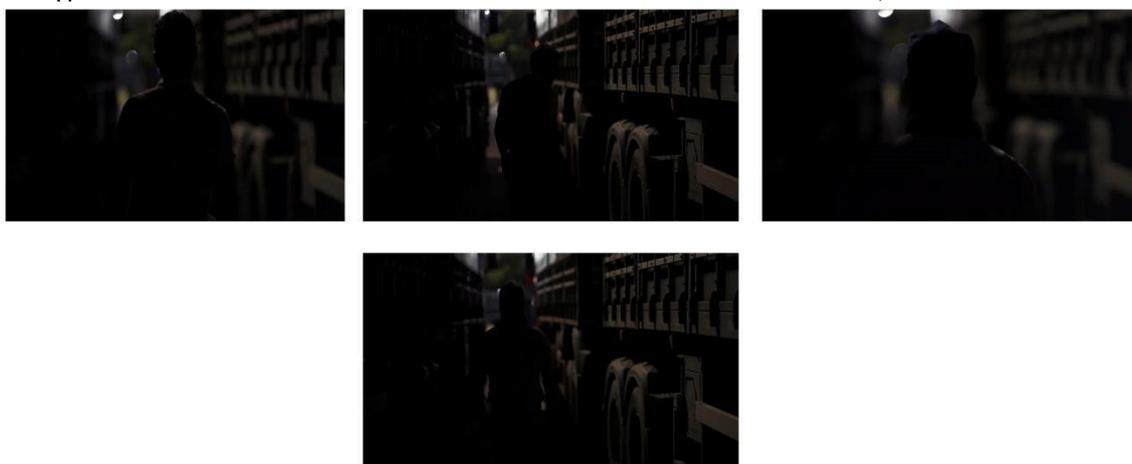
Fonte: Quadro elaborado pela autora a partir de frames de *A vez de matar, a vez de morrer*

Por ser um espaço desprovido de muitos recursos ao seu redor – o posto de gasolina está no caminho entre duas cidades e possui proximidade apenas de um cemitério

no raio de 10km de distância –, não havia a opção de elaborar muita maquinaria que dependesse de fiação elétrica. O espaço não tinha luz o suficiente e por isso foram desenvolvidos dois bocais para lâmpadas e os mesmos foram pendurados no teto do posto. O resultado estético disso foi a ausência de contraplano na sequência acima. Dada a ausência de luz no ambiente e os focos serem direcionados apenas para os atores, a câmera teve que se comportar “como em um palco italiano”, conforme relato do diretor, pois tudo acontece em uma lógica de espaço “plano”.

Esteticamente, além da ausência do contraplano, a escuridão do local, por ausência de recursos, monta um espaço de breu em que os corpos são desenhados na travessia até o banheiro, espaço onde o desejo teria o momento de vazão. A falta de luz, enquanto criadora de uma “moita” ou de um espaço mal-dito, age nos corpos dos homens na montagem abaixo.

Figura 24 – O breu na travessia até o banheiro em *A vez de matar, a vez de morrer*

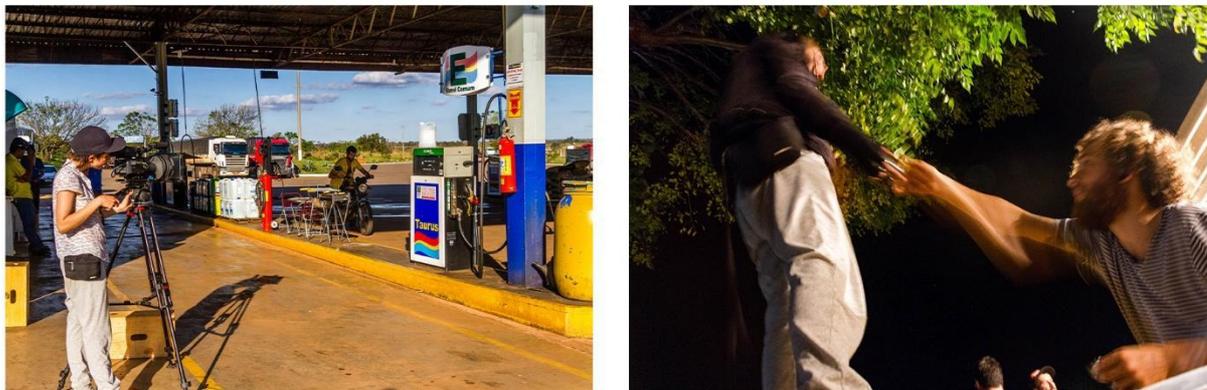


Fonte: Quadro elaborado pela autora a partir de frames de *A vez de matar, a vez de morrer*

A ausência de recursos é observada também nas fotos de *making of* do curta-metragem a que tivemos acesso. Enquanto, durante o dia, as imagens registradas apresentam nitidez, as obtidas na cena do posto de gasolina à noite, período em que a luz

foi improvisada, aparecem tremidas e com bastante ruído, possivelmente pela duração maior do tempo de abertura do obturador e pelo aumento do número de isso. Veja abaixo.

Figura 25 – Fotos de *making of* do curta-metragem *A vez de matar, a vez de morrer*



Fonte: Acervo pessoal de Giovani Barros.

Ao finalizar a conversa com Giovani Barros, o realizador, que atualmente mora no Rio de Janeiro, comenta que não tem vontade de residir no interior, principalmente pela impossibilidade de se viver de cinema no local. Porém, frisa que todos os seus projetos circundam narrativas de espaços interioranos, no que ele chama de um “cinema de visitação”. Em segredo, revela que não consegue se sentir confortável para contar uma história na capital, mas que se considera apto a filmar um *causo* do campo, como os de diabos e lobisomens que ouvia na infância.

2.2.4. O que sobra depois da invenção?

Ao revelar o interesse pelas obras contemporâneas brasileiras que se utilizam de tecnologias para criação de estéticas rurais, exploramos os imaginários sobre habitantes do campo e do próprio espaço em si. Os curtas-metragens *A retirada para um coração bruto* e *A vez de matar, a vez de morrer* se mostram potentes em duas vias: a primeira, como obra de pouquíssimo incentivo financeiro que utiliza de ferramentas *in natura* da roça para construir suas técnicas; a segunda, no sentido de construção imagética, em que alienígenas, naves espaciais, *rock*, homossexualidade, desejo, mitos, causos e espaços de sociabilidade rural invadem o plano.

Acionando os filmes, naturalmente as memórias do cinema brasileiro de temática rural vão emergindo, pela própria necessidade do corpo audiovisual de durar enquanto

devir. Aqui, não propomos que esses rurais que temos encontrado em diversas produções nacionais sejam novos ou diferentes dos já canonizados: Jecas, cangaceiros, gaúchos heroicos são evocados para construir os personagens de bordas, de garagens e de paiol. Se, por um lado, os acontecimentos culturais confeccionam Ruralidades, as inúmeras tentativas frustradas de consolidação de uma indústria cinematográfica também fazem com que uma estética tipicamente brasileira seja observada.

Os muitos rótulos do cinema nacional mostram um sintoma técnico e estético: a Estética da Fome, o Cinema de Invenção paulista, a Retomada dos anos 2000, o Cinema de Garagem. Todos nos falam sobre a precariedade, as limitações e as deficiências da indústria ao mesmo tempo que mostram, imgeticamente, marcas disso: o som inaudível, o grão do filme vencido, a câmera instável na mão.

Em paralelo às Ruralidades e à precariedade das nossas produções, ensaiamos o conceito de Cinema de Paiol, em que as ferramentas dispostas no ambiente rural servem tanto para o trabalho braçal dos habitantes quanto para construir gambiarras técnicas em filmes captados no interior.

Já ensaiamos, nestes dois primeiros capítulos, algumas marcas rurais que duram enquanto construtos. Foi o caso da paisagem, do cavalo, da moto e do sotaque. Agora, além disso, tensionamos as ideias técnicas de um cinema precário que, embora tenha tentado ser indústria, ainda se configura como recortes de invenções e espaços que imaginam o rural. Nosso próximo passo é articular em sentido metodológico como daremos a ver outras marcas que se estruturam em três eixos: paisagens, sexualidades e transcendência.

3. AMARRANDO, COSTURANDO, BATENDO E CONSTRUINDO

O trajeto da pesquisa se faz a partir de ideias, que vão sendo tramadas pelo pensamento e materializadas no texto. Essas ideias e pensamentos movem meu corpo, no sentido literal e abstrato, a fim de tornar nítido o que de início aparece como nebuloso ou sem contornos. O contorno, na verdade, perde importância à medida que vamos descobrindo. Muito mais que uma silhueta bem desenhada, o que torna uma pesquisa potente é poder enxergar fragmentos de um corpo, desajeitado e sem forma, e, mesmo assim, perceber que ali mora uma proposta de descoberta.

Parto do meu corpo como imagem-central (BERGSON, 1999). É o meu corpo como pesquisadora, preenchido de afetos e memórias, que percebe outros corpos/imagens do universo. Meu corpo percebe os corpos audiovisuais, e deles faz emergir as Ruralidades, que se desdobram em múltiplos sentidos e significados. Os procedimentos utilizados são os de *flânerie*, cartografias e imagens dialéticas. Nos próximos parágrafos, organizam-se os movimentos.

3.1. O Corpo como imagem-central e a *flânerie*

O corpo, para o filósofo Henri Bergson, é a centralidade do mundo; a partir dele percebemos todas as imagens que estão no entorno. Ao escrever sobre o papel do corpo, Bergson fornece algumas pistas sobre as imagens que agem e reagem sobre nós, e aponta que, de todas as afecções e percepções - ou seja, interna e externamente -, é o corpo que prevalece como centralidade, uma vez que sofre a interferência de todas as imagens do universo que possam agir sobre ele. Sobre isso, “*tudo se passa como se, nesse conjunto de imagens que chamo universo, nada se pudesse produzir de realmente novo a não ser por intermédio de certas imagens particulares, cujo modelo é fornecido pelo meu corpo*” (BERGSON, 1999, p. 12, grifo do autor).

O corpo não só percebe as imagens como também se constitui como uma. Parte-se disso para entender como o mundo material se estrutura a partir de movimentos de percepção de umas imagens com as outras: meu corpo percebe e é percebido. “*Os objetos que cercam meu corpo refletem a ação possível do meu corpo sobre eles.*” (Ibidem, p. 16, grifo do autor). Portanto, é como se o mundo ganhasse os significados que têm pela ação do meu corpo (sentidos) sobre ele. A influência do meu corpo sobre as imagens do mundo material é feita através de procedimentos que escolho para vê-las e agir sobre elas. Quando me afasto do mundo, esses contornos que só meu corpo é capaz de dar a eles também se afastam de mim: eles só fazem sentido para mim.

Então, como seria possível fazer com que essa forma que imprimo ao mundo se traduza em um texto? Ou em algum formato que faça sentido para outros corpos? Quais imagens agem sobre meu corpo? E como eu ajo sobre elas? Nesse sentido, cabe utilizar a definição entre matéria e percepção da matéria, em que a primeira é o conjunto de imagens e a segunda diz respeito às ações possíveis de uma imagem (meu corpo) sobre o mundo material.

As materialidades que escolhi para compor o *corpus* da pesquisa são filmes de garagem que atualizam imagens de rurais. Reconheço que são imagens rurais pois elas carregam marcas possíveis de localizar e também porque venho de uma família do interior. Meu corpo reconhece essas imagens de maneira familiar. Ao perceber as imagens realizo um procedimento memorial: lembro de como os rurais - ou as Ruralidades - já apareceram em outros filmes e vejo que há uma atualização, um tensionamento nas imagens desses curtas-metragens. Porém, antes de prosseguir é preciso fazer um comentário sobre a relação das imagens com o mundo material: reconheço que são rurais

através do meu corpo, mas também porque essas imagens “permanecem inseparavelmente ligadas ao mundo material” (Ibidem, p. 20). Sendo assim,

Há um sistema de imagens que chamo minha percepção do universo, e que se conturba de alto a baixo por leves variações de uma certa imagem privilegiada, meu corpo. Esta imagem ocupa o centro; sobre ela regulam-se todas as outras; a cada um de seus movimentos tudo muda, como se girássemos um caleidoscópio. Há, por outro lado, as mesmas imagens, mas relacionadas cada uma a si mesma, umas certamente influenciando sobre as outras, mas de maneira que o efeito permanece sempre proporcional à causa: é o que chamo de universo. (BERGSON, 1999, p. 20)

A partir dessa relação entre as imagens e essa criação de universo, podemos aproveitar, de maneira didática, para falar um pouco sobre um “universo rural em imagens”. Ao perceber os curtas através de meu corpo, comecei a procurar por mais filmes que fizessem com que os rurais fossem tensionados. Mas como identificar quais filmes são ou não rurais? Através de algumas Ruralidades que se repetiam.

Se pensarmos, por exemplo, na recorrência de elementos como chapéu e camisa xadrez nas imagens sobre o universo rural observadas, podemos classificar a partir destes um certo tipo de “temática”. Foi utilizando da minha memória e do meu corpo que comecei a encontrar filmes que julgava como “rurais”. Esses elementos aparecem, de primeira, como isolados; porém, conforme vamos assistindo a mais filmes e reunindo mais referências, é possível ver que os elementos fazem parte de algo mais complexo, ou seja, estão sempre em relação a outras imagens. Por exemplo, um chapéu só faz sentido em relação com a paisagem e com o trabalho. O chapéu pode tensionar a forma com que a paisagem age no corpo dos rurais - protegendo do sol ou criando um símbolo de revolta, como acontece no cangaço.

A imagem abaixo é do meu acervo pessoal. Nela, encontra-se minha *nonna* (avó materna, de descendência italiana) e meu tio Valmor Gallelli (irmão de minha mãe, falecido há 25 anos, antes de eu ser nascida). Ambos voltam do roçado, no caminho encontram algumas irmãs da *nonna*, param para tirar uma fotografia. Ao fundo, temos o gado e um homem ao lado dele. Essa imagem faz parte da minha memória, é um afeto. Meu corpo nota a presença de algumas Ruralidades veiculadas à paisagem, como o chapéu.

Figura 26 - Ruralidade-chapéu na volta do roçado

Fonte: Acervo pessoal da autora.

Junto com o movimento da ação e reação entre meu corpo - imagem central - e percepção do mundo material - imagens -, acontece o que é descrito por Walter Benjamin como *flâneur*, ou seja, alguém que vaga, cata sucatas, se interessa pelo banal, vê nas margens uma potência. Para Benjamin, a cidade de Paris era o cenário perfeito para o *flanêur*, uma vez que o espaço passava pelo processo de industrialização e urbanização no século XIX. Com isso, criava-se a ideia de multidão e se tornava “uma cidade estranha para os próprios parisienses” (BENJAMIN, 1991, p. 41). O passeio do *flâneur* por entre uma cidade que já conhece e que acabara de desconhecer o faz ser diferente da multidão, descobrindo em cada pequena coisa algo inacreditável.

Assim sendo, percebo com meu corpo as imagens do universo que me envolvem, e a partir dessa percepção aciono minha memória em busca de filmes, pinturas, trechos de músicas e de livros. Qualquer material pode agregar, nada é desprezado nessa etapa de *flânerie*. A fim de organizar as coleções, é criado um perfil no Instagram de nome *corpos.rurais*. Abaixo, uma coleção a partir da fotografia acima. Nesse mapa de Ruralidades, parto da imagem-lembrança central (minha avó e meu tio usando chapéu após atividades no roçado) para evocar construtos midiáticos de rurais. Eles se fazem através de pinturas, filmes, capas de álbum de música sertaneja e de revistas.

Figura 27 - Montagem das memórias através da Ruralidade-Chapéu



Fonte: Elaborado pela autora.

Na montagem acima, a imagem-central faz parte da minha infância, constitui-se como uma memória, principalmente pelo fato de ser uma das únicas fotografias em que meu tio aparece; não o conheci, pois ele veio a falecer alguns meses depois do meu nascimento, em 1995. Talvez seja por isso que a guardo com tanto carinho. Além da fotografia, possuo memórias de relatos orais sobre a sua vaidade e sua força no trabalho; sei, por exemplo, que quando não usava chapéu de palha para trabalhar, usava um de couro para ir a bailes da comunidade. Orbitando a imagem, no lado esquerdo acima, Mazzaropi e seu personagem Jeca Tatu, conhecido na literatura e no cinema pelos trejeitos na fala, sua preguiça para trabalhar e suas desastradas aventuras. Abaixo, a revista Globo Rural, da editora Globo, que funciona utilizando a mesma linha editorial que o programa de televisão do mesmo nome. A edição de maio de 2006 traz na capa um homem de nome Rubens Canetacci, também conhecido como “o homem dos bezerros de qualidade”. No lado direito, acima da imagem-central, a pintura de Almeida Júnior *Pescando* (1894). As pinturas de Almeida Júnior são consideradas pioneiras em retratar o homem caipira e os hábitos de homens simples. Abaixo dela, o álbum *Navalha na Carne* (1982), de Tião Carreiro e Pardinho, dupla sertaneja de sucesso, responsável por difundir a moda de viola em rádios, rodeios e novelas.

A profunda proximidade com a natureza ultrapassa as relações de trabalho, moldando todos os aspectos da vida cotidiana no campo e ficando marcada, inclusive, nas vestes e nos corpos camponeses. Os corpos dos moradores rurais adaptam-se às condições

climáticas e ao trabalho ao ar livre. O “chapéu” é a encarnação desta adaptação. A *Ruralidade-chapéu* pode ser facilmente localizada em festas juninas, por exemplo, nas quais o chapéu de palha é adereço indispensável, assim como os rurais nordestinos encontram no chapéu do cangaço sua marca.

A Ruralidade-Chapéu pode ser vista a partir de relações diferentes; recortes diferentes. Se na imagem-central faz parte de uma rotina de trabalho, protegendo o rosto de quem volta do roçado, tanto na capa da revista quanto no álbum de músicas irá funcionar como um *status* ou um *estilo*. O homem conhecido por vender bezeros por preços altos usa um chapéu para posar para a foto que irá estampar a revista, identificando-se como do meio rural. Embora esteja tirando uma foto e não trabalhando, o homem não deixa de estar inserido na paisagem. Já no álbum da dupla sertaneja, a fotografia é tirada em um fundo azul e não temos a informação de qualquer paisagem ou trabalho relacionado ao sol; é possível então, ver o chapéu atualizado como estilo, incorporado a uma imagem fora do trabalho do campo.

A figura do *flâneur* se aproxima ainda mais do texto se observarmos o sentido em que ele aparece na obra de Benjamin: ao passear pela cidade, observando as pequenas e marginais coisas que compõem a paisagem, ele se desprende da história convencional, enxerga rupturas numa continuidade forjada. Por isso, ao cartografar os filmes de temática rural ou que abarcam Ruralidades em sua narrativa, faço um esforço para sair dos já canonizados longas-metragens que abordam as questões: seja no rural revolucionário-transcendental em Glauber Rocha, no caipira sinônimo de bilheteria em Mazzaropi ou nas biografias de grandes nomes da música regional brasileira, como Zezé di Camargo e Luciano e Gonzaguinha.

A criação do perfil *corpos.rurais* no Instagram me auxilia na visualização espacial dos frames. Lá deposito coleções catalogadas através de *tags* como “amor”, “paisagem”, “tédio rural”, “sexualidade”, “paisagens”, entre outros. Com o movimento de *flânerie* e do corpo como percepção, através de memórias que remetem aos diferentes rurais, é realizada a cartografia de filmes brasileiros.

3.2 Cartografando a partir do sensível

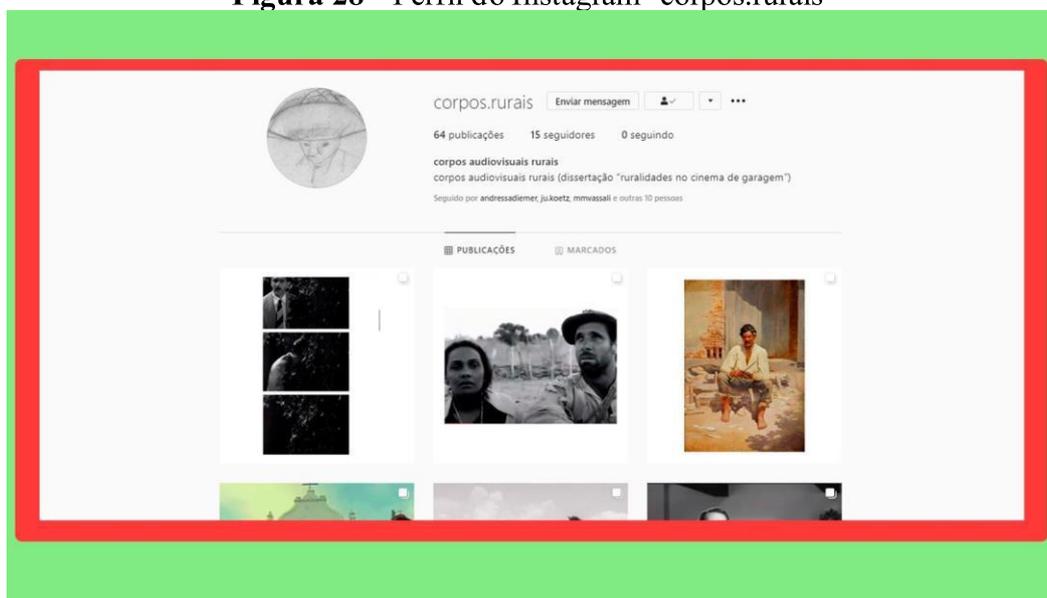
A cartografia é o movimento que desenha territórios a partir de desejos de um corpo que vibra. Para a professora Suely Rolnik, a tarefa do cartógrafo é “dar língua aos afetos que pedem passagem”. Dele “se espera que esteja mergulhado em intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecem elementos

possíveis para composição das cartografias que se fazem necessárias” (ROLNIK, 1989, p. 16). Ainda, ao cartografar a partir de minhas memórias como rural, percebo em obras audiovisuais elementos além dos considerados como sínteses de um atraso ou da ignorância e inadequação.

No movimento de cartografar filmes brasileiros que são percebidos por meu corpo como rurais, somos permitidos a perambular pela filmografia do país, localizando rastros de Ruralidades pouco convencionais ou, ainda, vistas sob uma ótica diferente. São cartografados longas-metragens de ficção e documentais, assim como curtas-metragens. Esses filmes estão reunidos no perfil *corpos.rurais* (Figura 28).

Os frames dos filmes cartografados formam coleções. Estas, organizadas por *tags*, criam afinidades entre as imagens reunidas em uma montagem. Nas imagens acima, as *tags* são, respectivamente, *comunidade*, *autoritarismo*, *paisagens do Ceará* e *sociabilidade*. Para Benjamin, cartografar também é “aplicar à história o princípio da montagem” (BENJAMIN, 2009, p. 503). Por isso, ao montar, através de frames, os filmes cartografados, utilizo de *tags* para dar a ver imagens dialéticas que surgem desse choque entre os objetos coletados. Por exemplo, ao observar o filme *São Bernardo*, através da *tag autoritarismo*, é possível tensionar a masculinidade do protagonista Paulo Honório, uma vez que o mesmo reage com agressividade toda vez que alguém discorda de suas ideias. Ainda, ao analisar mais a fundo, essa agressividade é oriunda de um confronto com pessoas que ele considera instruídas, como a professora e sua esposa Madalena. Em uma cena, Paulo revira a mala de Madalena após ouvir a mulher dialogar com outros homens no jantar da noite anterior (Figura 29).

Figura 28 - Perfil do Instagram "corpos.rurais"



Fonte: Instagram. Disponível em: < <https://www.instagram.com/corpos.rurais/> >
Acesso em 10 de junho de 2020.

Figura 29 - Frames do longa-metragem *São Bernardo*



Fonte: Elaborado pela autora.

A partir das coleções, vamos dar a ver as tensões dos choques das imagens. A partir desse movimento, acionamos as memórias dos corpos dos filmes em relação com as memórias do meu corpo como rural. A cartografia visa produzir imagens dialéticas. Nossas imagens, quando são iluminadas, brilham e iluminam todo nosso entorno, formando constelações.

3.3. Imagens em tensão: o que brilha no choque?

(Uma breve retomada dos procedimentos operados até aqui: no perfil do Instagram de nome *corpos.rurais*, reuni primeiro as coleções de produtos audiovisuais cartografados a partir do meu corpo. Tendo como ponto inicial a montagem dos frames em coleções, guiados por afinidades em *tags*, como “paisagens”, “sexualidade”, “amor”, vejo emergir algumas tensões, que darão a ver imagens dialéticas ou constelações)

A pesquisadora Suely Rolnik nos diz que, ao realizar as cartografias, estamos perdendo o sentido, fazendo com que certos mundos se desmontem. Ao mesmo tempo, estamos construindo novos mundos, que possuem novos significados, preenchidos de afetos e desejos. Os novos mundos, criados a partir desse movimento, serão chamados de constelações.

O filósofo Walter Benjamin elaborou, durante sua trajetória como escritor, conceitos acerca da *imagem*. É o caso do conceito de imagens dialéticas, presente em sua

obra póstuma *Passagens* (2009), e debatida por diversos leitores de sua obra, entre os quais o filósofo Georges Didi-Huberman (2015).

Para Benjamin, um pensador deve buscar rastros do passado no presente. Para melhor apreender os objetos contemporâneos, é necessário sempre buscar no presente algum lampejo do passado. Ainda, para o filósofo, a linearidade dos fatos históricos deve ser tensionada em relação ao nosso pensamento como historiadores. Inspirado pelo materialismo histórico de Marx, para ele, “a história não pode ser entendida como uma sucessão de fatos cumulativos em sentido do progresso e sim, como uma série de rupturas e discontinuidades.” (RIBEIRO, 2016, p. 24).

Importante também é a ideia de que a história é contada pelos vencedores, ignorando os narradores periféricos. A partir disso, lembramos sua célebre frase “todo documento de cultura é um documento de barbárie”. (BENJAMIN, 2012, p. 245). Isso reflete, por exemplo, a ideia de colonização, por meio da qual os povos invasores impunham desde seu idioma até a sua religião, contando a história dos povos “conquistados” através de um prisma que suaviza a dominação e os atos contra a cultura do espaço invadido. Sobre isso, Benjamin afirma que: “O que são desvios para os outros, são para mim os dados que determinam a minha rota. Construo meus cálculos sobre os diferenciais de tempo que, para outros, perturbam as ‘grandes linhas’ da pesquisa.” (BENJAMIN, 2009, p. 499).

Porém, o autor não define seu esforço para encontrar os rastros da história em dualidades como “bárbaros x povos invadidos”. Para ele, são os choques de temporalidades que vão fazer emergir uma imagem atualizada, ou seja, o contraste entre dois tempos. Esse choque ganha o nome de *montagem*, a partir da qual “o que interessa não são os grandes contrastes, e sim os contrastes dialéticos, que frequentemente se confundem com nuances. A partir deles, no entanto, recria-se sempre a vida de novo” (BENJAMIN, 2009, p. 501, fragmento [N 1a, 4])

A imagem dialética, então, surge do choque de temporalidades.

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética - não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não-arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura. (BENJAMIN, 2009, p. 505, fragmento [N 3, 1])

Assim, usamos o conceito de imagem dialética não para simplesmente mostrar o choque entre o passado e presente, e sim para revelar algo novo que nasce desse encontro entre dois tempos. Para provocar a constelação, é preciso montar as peças, colocar no mesmo *ambiente* dois momentos, duas imagens. Do choque das duas imagens nasce uma terceira: um sentido novo. Benjamin, assim, aposta no conhecimento pela montagem, tomando a imagem como elemento heurístico (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 132)

Na coleção abaixo, situam-se *frames* reunidos no perfil *corpos.rurais*. Eles foram montados a partir da *tag*/afinidade “viola”. A partir deles, nota-se um tipo de sociabilidade no meio rural em relação ao instrumento. Na imagem do lado esquerdo, o longa-metragem *Arábia* (2018, João Dumans e Affonso Uchôa) enquadra o protagonista Cristiano em uma cena após um dia cansativo de trabalho na roça, em que colheram laranjas; no final do dia, ele e um amigo tocam violão. Na imagem à direita, o quadro *O Violeiro* (1899, Almeida Júnior). Nele, um homem toca violão para uma mulher, em uma cena que parece evocar um sentimento de companheirismo, enquanto ambos cantam alguma canção.

Figura 30 - Montagem da Ruralidade-violão



Fonte: Elaborado pela autora.

A partir dessa imagem dialética, poderíamos evocar ainda outros materiais para dar a ver a sociabilidade em relação à música no meio rural. Porém, isso fica para as próximas etapas do texto, nas quais a análise será feita de maneira mais aprofundada.

Tais movimentos nos levaram até três constelações que atuam como molduras para autenticação de atualizações de tendências rurais. São elas:

(i) *Paisagens*: a relação do corpo dos rurais com o seu entorno espacial, o qual atua, por vezes, como plano de fundo e, em outras vezes, como primeiro plano de

acontecimentos rurais. Tecnologias de locomoção, como o cavalo, criam relações entre habitantes do campo e animais, transformando a atividade exercida na paisagem ao mesmo tempo em uma forma de sociabilidade e também de superação da solidão. Assim como o aboio, atividades realizadas em momentos de descanso se mostram potentes para se pensar nas atualizações dos usos e da relação com o corpo. É o caso da viola, por exemplo.

(ii) *Sexualidades*: o corpo como dimensão de gênero - masculino e feminino. Estão nesta constelação as potências do tensionamento entre papéis de gênero. Instituições como família e Igreja como reguladoras do desejo e das formas de se relacionar entre si. Dessa constelação surge a imagem ausente da mulher em muitos filmes brasileiros, bem como a homossexualidade e como ela se mostra a partir da masculinidade e de locais públicos e privados.

(iii) *Transcendência*: na última constelação, o corpo é tensionado a partir do misticismo e das relações de vida e morte. Aqui, o corpo é levado ao extremo e vemos surgir uma ideia metafísica de corpo presente no ambiente rural. Temas relacionados com a religião, como ressurreição e ideias de céu e inferno, permeiam os rurais, transformando a paisagem em um recipiente de lendas e mitos que ora se atualizam como figuras do bem e do mal e em seus conflitos, ora se atualizam na afetação da imagem por essas mesmas forças.

Nos próximos capítulos, cada constelação será dada a ver a partir da minha memória em tensionamento com a memória do corpo audiovisual de meus empíricos. Os novos sentidos que se formarão a partir dos choques das montagens serão trazidos de acordo com as necessidades de cada constelação.

4. DOS CHOQUES NASCEM OS CORPOS

A primeira constelação que vamos fazer brilhar é a de nome **Paisagens**. Ela surge como parte de uma relação entre rurais e natureza. A Ruralidade se apresenta através da vegetação, do fundo preenchido com informações de céu, árvores e outros elementos, inclusive a falta de preenchimento, reiterando a ideia de isolamento e de solidão – não vemos casas, edifícios, estradas e nem rodovias, apenas a imensidão. As primeiras montagens se concentram em dar a ver as atualizações do plano de fundo, do preenchimento, da imensidão, através do ato de travessia, principalmente. Além disso, isolando elementos como o sol e a viola, podemos perceber como eles agem sobre os construtos rurais, criando ambiências próprias.

A segunda constelação nominamos como **Sexualidades**. Ela surge de ambientes de sociabilidade e masculinidade, principalmente no que chamaremos de “casa dos homens”, espaços públicos onde performances de gênero agem sobre os corpos rurais. Na constelação em específico, exploraremos a relação entre espaços no breu – ou “moitas” – e o desejo dos corpos enquanto desvio. Elementos emblemáticos como cômodos de casas, bares e lutas corporais serão isolados para construirmos um olhar para as Ruralidades que envolvem o desejo sexual de homens do campo em contraposição à ausência de uma figura feminina.

A terceira e última constelação é a **Transcendência**. Nela, emergem questões sobre o bem e o mal, o céu e a terra, o claro e o escuro. Os causos ganham construtos imagéticos em diabos animalescos e se atualizam nos nossos filmes, que ora se afetam

enquanto técnica, ora edificam o mal enquanto desejo. A ressurreição, o corpo levado ao extremo da transcendência e questões dicotômicas costuram a última constelação.

4.1 A paisagem ou como sei de que lado é a casa do *Nonno*

Os estudos sobre o Rural surgem da necessidade de distinção entre o campo e a cidade/urbano. A dicotomia entre os dois espaços funda a Sociologia Rural e, durante muito tempo, os estudos têm neste suposto *oposto* seu principal mote de pesquisa. Lembro de ser a única da família que morava na cidade, entre os 11 netos. Meus pais optaram por sair dos trabalhos braçais da agricultura para rumar para as grandes fábricas, um caminho que parecia natural desde os anos 1950: sair da posição de agricultor para ocupar a de operário. Toda vez que eu retornava ao interior, levava comigo um estranhamento: sabia que lá era onde minha infância havia se desenhado, ao mesmo tempo que não me adaptava mais às lógicas de distanciamento entre um lugar e outro, falta de internet, nenhuma loja por perto, tudo ao contrário dos dias na cidade; o Outro lado.

O primeiro sinal de que estávamos chegando na casa do interior era a mudança do cheiro; de repente, em uma curva, todo o ar era tomado por um odor muito forte de porco. Lembro de falar que “era o cheiro do *Nonno*”. Chegávamos à casinha feita de tijolos a vista, descendo o morro tinha um chiqueirão do lado direito e um do lado esquerdo, mais abaixo as vacas e ordenhadeiras e, ainda, descendo mais um pouco, um espaço para galinhas e coelhos.

O primeiro sinal de que estávamos voltando para a cidade era uma placa das lojas Leve. Depois da última ponte entre um município e outro, estava lá ela, grande, com um “Seja Bem-Vindo A Chapecó” abaixo do logo da marca. Passávamos o Hospital Regional do Oeste e alguns mercados até chegar em casa. Uma casa de dois pisos, roxa, com alguns fios de internet azuis saindo do telhado e ligando um vizinho a outro. No fim da rua havia um bar, onde os homens jogavam sinuca, o salão de beleza da Rosi, local sagrado dos sábados da minha mãe, e uma padaria.

Assim se desenhava o meio termo em que cresci, mediado por paisagens e tudo que nelas habitavam: cheiros, residências, animais, vazio e preenchimento. A escrita do presente texto tenta decifrar, por entre várias tendências, o que o meu corpo percebe sendo atualizado em curtas-metragens brasileiros. Eu percebo por que meu corpo é atravessado pelas teorias sociais de dicotomia, pela experiência da infância e pelas imagens que me percebem enquanto memória e evocam a cinematografia brasileira de temática rural.

Em um exercício rápido, ousou falar que a forma com que percebemos se um filme é Rural ou não é pela paisagem. Diria até que é uma forma de o próprio filme vir ao mundo através do plano. Na Figura 31, os primeiros frames das materialidades utilizadas no presente texto. Em (a), no curta-metragem *A retirada...*, o sol castiga o plano, fazendo estourar a fotografia. Temos algumas informações de vegetação e a terra (que logo depois seria utilizada por Ozório para enterrar sua esposa). Já em (b), o início de *A vez de matar...* é caracterizado por um jogo de futebol em um campo de terra. Ao fundo, algumas árvores e uma moto que está estacionada no gramado; imaginamos que seja por meio dela que os homens atravessaram a paisagem até o local.

Figura 31 – Frames da paisagem em *A retirada para um coração bruto* e *A vez de matar, a vez de morrer*

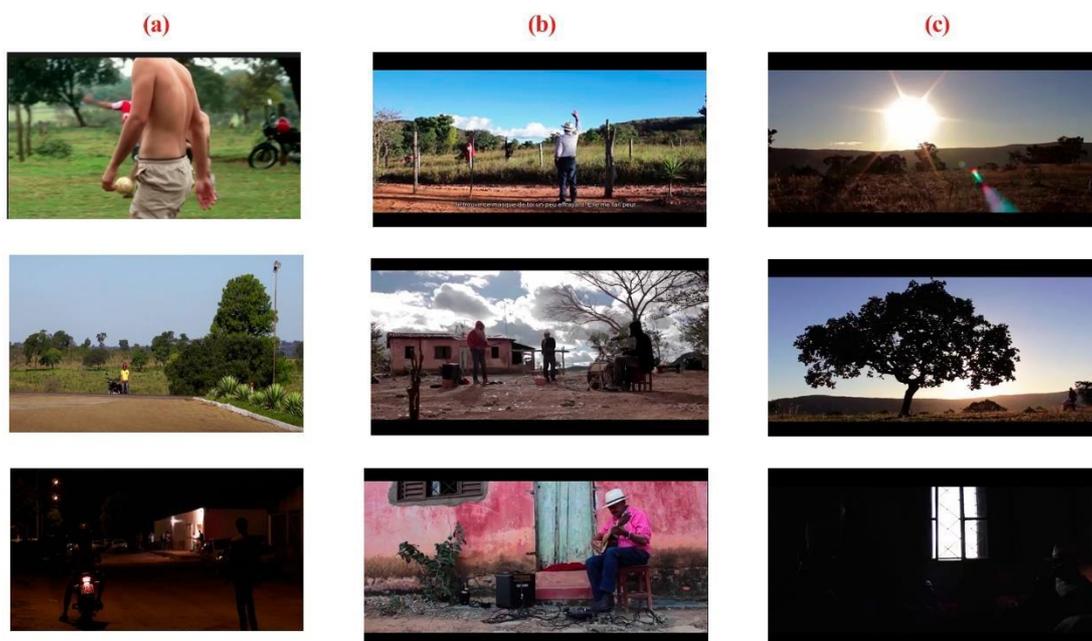


Fonte: Elaborado pela autora.

Voltamos às dicotomias, berço das teorias rurais e que podem ser interessantes para pensar nas atualizações que são encontradas em nossas constelações: na paisagem, observamos a recorrência do céu e da terra; nas sexualidades, do homem e da mulher; e, na transcendência, do Bem e o Mal. Em nossos movimentos, cada dicotomia cria rizomas (quase) impossíveis de controlar e se emaranham por diversas vezes. Veremos como as moitas são partes da paisagem, mas agem nos corpos sexuais, ou como o céu pode ter seu sentido transcendental, como “o Bem”, mas também pode representar castigo, quando o sol açoita os campos e os corpos. Por isso, para dar a ver nossas constelações, sempre partiremos de frames que se desdobrarão nos nossos tópicos e criarão ambiências em relação à constelação atual.

As paisagens observadas em nossos empíricos partem do céu e da terra como locais de *sociabilidade*, *lazer* e *trabalho*. Abaixo, vemos alguns frames que representam as categorias acima citadas respectivamente.

Figura 32 – *Sociabilidade, lazer e trabalho em A vez de matar, a vez de morrer e A retirada para um coração bruto*



Fonte: Elaborado pela autora.

Iniciamos pelo fundo, pelo vazio enquanto espaço de travessia da paisagem rural, para depois partirmos para elementos da paisagem que criam suas próprias ambiências, como o sol e a guitarra.

4.1.1 A Terra ou a travessia até o desejo

O início desta constelação se faz a partir do relato de algumas travessias, como a minha da cidade até o campo ou a dos meus pais até a fábrica. Hoje, ao perguntar para

ambos sobre o porquê da saída das atividades rurais, me respondem que buscavam uma vida melhor na cidade. Atravessaram o campo até chegar na promessa de uma vida nova; o desejo deles de constituir uma família e possuir uma casa própria fez com que seus corpos se movimentassem na direção dos espaços urbanos. Minha mãe conta da primeira vez que comeu iogurte, com 21 anos, em um mercado da cidade, assim que ela e meu pai chegaram. Ali, um desejo já era saciado.

A travessia do campo até as fábricas fez e faz parte da vida de muitas pessoas do campo e tem nas artes algumas formas de manifestação, como é o caso da música *Migração*, de Jair Rodrigues, e do quadro *Retirantes*, de Portinari. Abaixo, um trecho da letra da canção e a pintura.

Figura 33 – Montagem de letra da canção *Migração*, de Jair Rodrigues, com o quadro *Retirantes*, de Cândido Portinari

*Ele é migrador
Um retirante vindo de lá do sertão
Andou muitas léguas a pé
Perdeu seu filho, gado,
Cachorro e a mulher*

*Estrada seca encontrou
E a fé sempre prosperou
Na esperança ao menos
De algum caminhão*

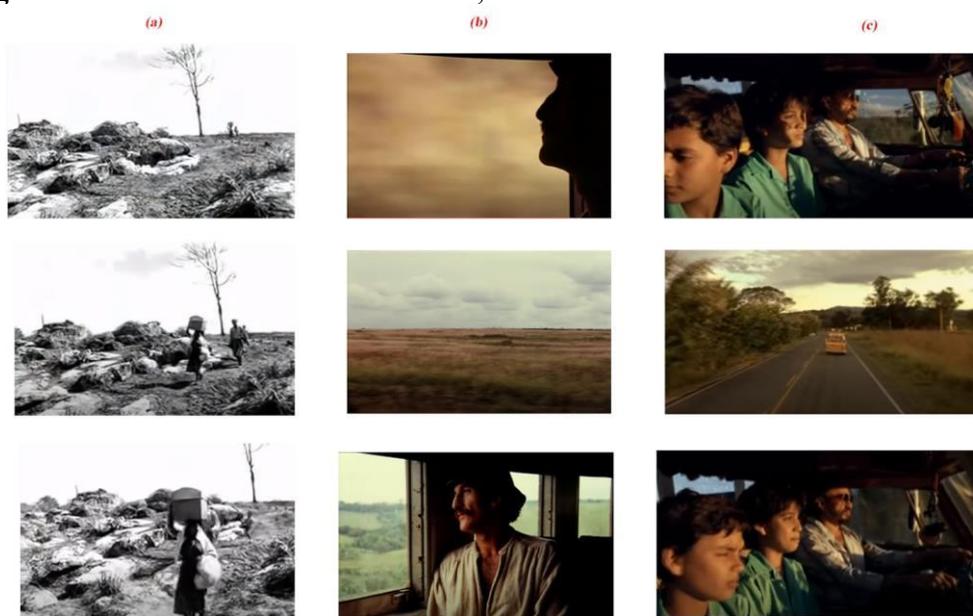
*Chegou na cidade grande
Sem emprego e proteção
Estranhou a diferença
Que existia no sertão
(...)*



Fonte: Elaborado pela autora.

Na filmografia brasileira de temática rural nos deparamos, muitas vezes, com a vontade de atravessar determinado espaço. A busca envolve desejos e movimenta o corpo. Ao pensar neste sentido, podemos lembrar de filmes como *Vidas Secas* (1963, Nelson Pereira dos Santos) e a busca da família por trabalho e condições dignas de existência; eles atravessam a paisagem almejando chegar a um espaço melhor. Em *A Marvada Carne* (André Klotzel, 1985), o protagonista atravessa o espaço rural no qual vive para chegar à cidade, onde realiza seu maior sonho: comer carne de vaca. Já em *2 Filhos de Francisco*, a dupla - ainda crianças - viaja por todo o interior na busca pela realização do sonho de serem cantores famosos. O desejo movimenta os corpos na travessia da paisagem rural. Abaixo, frames das três travessias:

Figura 34 – Travessias em *Vidas Secas*, *A Marvada Carne* e *2 Filhos de Francisco*



Fonte: Elaborado pela autora.

A decupagem dos filmes age de duas formas: ou com um plano-sequência, no qual os personagens atravessam a paisagem atingindo o fora de quadro, como em (a) *Vidas Secas*, ou com o plano e contraplano, como nos filmes (b) *A Marvada Carne* e (c) *2 Filhos de Francisco*, na intenção de fazer um jogo entre desejo (personagens) e o que deve ser superado (paisagem). Ainda, temos nos frames a presença do sol, iluminando o rosto dos personagens e agindo como um elemento que dificulta a travessia.

Estas travessias por terra que aparecem com recorrência nos filmes de temática rural nos apontam uma tendência potente: a paisagem rural como espaço a ser superado pelos personagens que procuram Algo ou Algumas Coisas que *falta/faltam* no campo. No empírico *A retirada...*, Seu Ozório repete o gesto de travessia para comprar uma guitarra, elemento-desejo do movimento de seu corpo.

Figura 35 – Seu Ozório vai comprar uma guitarra

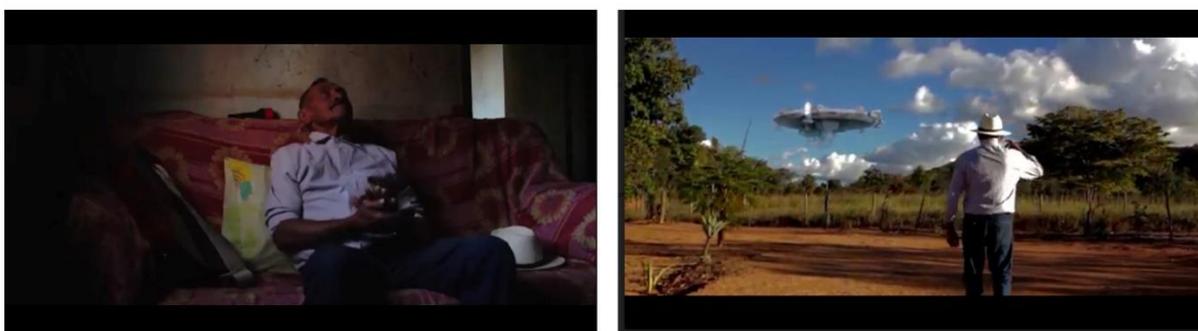


Fonte: *A Retirada para um coração bruto*. Disponível na plataforma Vimeo através do uso de senha.

Se nos filmes evocados como memória da recorrência da terra como travessia temos os desejos sendo realizados, em *A retirada...* há uma atualização neste sentido. Vejamos: em *Vidas Secas*, os personagens continuam em movimento até um destino utópico; em *A Marvada Carne*, Nho Quim rouba um pedaço de carne e corre pela cidade; e em *2 Filhos...*, a dupla sertaneja alcança o sucesso. Já em *A retirada...*, a compra da guitarra por Seu Ozório gera uma terceira imagem: no empírico, o desejo de Seu Ozório pelo instrumento faz com que extraterrestres atravessem o céu para visitá-lo, como se sua realização manifestasse o oposto de sua travessia. Como se o desejo transcendesse o elemento guitarra que materializava o desejo do idoso solitário, transformando-se em uma presença. Na Figura 36, Seu Ozório descansa com sua guitarra em cima do sofá logo ao chegar em casa, após a compra do instrumento, quando é chamado para fora pela presença do OVNI.

Observa-se uma atualização do caminho da travessia. Se há, na memória da filmografia brasileira, uma tendência de a terra ser ultrapassada enquanto forma de chegar até os desejos, em *A retirada...*, o desejo de Seu Ozório faz com que seres de outro planeta se movimentem e atravessem os céus até ele. Se por um lado há essa atualização em primeiro plano, consideramos que alguns elementos se sobressaem na própria paisagem para criar ambiências próprias e atualizações distintas, como é o caso da guitarra e do sol. Portanto, os dois próximos tópicos tensionam os elementos em relação aos empíricos e à memória do rural brasileiro cinematográfico.

Figura 36 – Seu Ozório descansa e recebe extraterrestres



Fonte: *A Retirada para um coração bruto*. Disponível na plataforma Vimeo através do uso de senha.

4.1.2 O Sol ou quem se queima e como se proteger

O sol é o inimigo que é forçoso evitar, iludir ou combater.
(Euclides da Cunha em *Os Sertões*)

Um dos filmes brasileiros de maior renome é *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, do cinemanovista Glauber Rocha. A dicotomia pontuada no início do texto aparece no título da obra sob dois prismas: o primeiro de bem e mal nas figuras bíblicas, e o segundo no céu (sol) e na terra. Um conflito paisagístico do Nordeste brasileiro que tematiza o ódio e o amor, o povo e a ilusão de revolta. O conflito regional, nas figuras dos cangaceiros, entrega-nos um rural com características próprias, cuja existência árida é marca tanto na narrativa quanto na técnica.

Na verdade, para Glauber e seu lema de “ideia na cabeça e câmera na mão”, o povo brasileiro devia ser filmado desviando os padrões hollywoodianos: sem estúdios, com roteiros que tematizassem nossas chagas. Para ele, o cineasta Humberto Mauro é a

representação do que nosso cinema brasileiro deveria ser. Absorto em um laboratório primitivo, “tinha diante de si a paisagem mineira” (ROCHA, 2003, p. 45). Mauro tematizou o rural iluminado pelo sol e pela paisagem, contando com seu filho Zequinha Mauro na fotografia de seus filmes.

A sintonia entre ambos no trabalho com as lentes cinematográficas resultou em cenas líricas com profundidade de campo, efeitos luminosos suaves e densos e com detalhes ampliados da fauna, flora, gente caipira e dos objetos considerados banais no cotidiano rural. Desde um antigo carro-de-bois a rodar nas estradas de terra, ou o efêmero formato das nuvens no céu, um rosto comum, até uma cena de festa popular, as imagens em tons melancólicos perfazem a poética do seu artista. Acreditamos que essa estética é fortemente permeada de nostalgia e bucolismo. (JUNIOR, 2016, p. 84)

Se o sol castiga a plantação, o solo e os corpos de quem atravessa a paisagem rural, ele também queima e estoura o filme e a lente. Sobre isso, Luiz Carlos Barreto, diretor de fotografia do longa-metragem *Vidas Secas*, aponta em uma entrevista que a fotografia “tinha de fazer parte da dramaturgia do filme. Ou seja, ela deveria espelhar a dramaticidade do clima, do calor exorbitante, era preciso sentir esse calor olhando para a fotografia”. (BARRETO, 2018, online).

Abaixo, na Figura 37, frames dos filmes *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Vidas Secas*. Em (a), a luz do sol estoura a imagem, criando áreas de superexposição em cenas externas, enquanto que, em cenas internas, o sol estourado cria planos de contraluz. Em (b), os personagens olham diretamente para o sol, em um plano e contraplano da paisagem e de seus rostos que franzem ao encarar o céu estourado.

No empírico *A retirada...*, os primeiros frames do filme acusam a presença de um sol que invade o quadro e se sobrepõe à paisagem. O homem rural atravessa o plano enquanto o sol cria áreas de *flâre*: um defeito ótico que ocorre quando os raios solares incidem diretamente sobre a lente da câmera digital. Seu Ozório está carregando um corpo dentro de um carrinho de mão; nota-se um esforço físico prolongado e o sol age para dificultar a ação de travessia pela paisagem. Na Figura 38, o fenômeno do sol queimando o filme e o rural é observado no curta-metragem.

Figura 37 – O sol em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Vidas Secas*



Fonte: Elaborado pela autora

Figura 38 – O sol queimando o filme e o rural em *A retirada para um coração bruto*



Fonte: Elaborado pela autora a partir de *A retirada para um coração bruto*

Ainda, o sol enquanto ambiência rural faz com que o corpo dos rurais, atravessado pelo castigo e pela paisagem enquanto território a ser superado, acabe criando algumas marcas para enfrentamento da Ruralidade, como é o caso do chapéu. Na montagem acima, Seu Ozório está usando o chapéu para percorrer o plano.

O chapéu tem a função de proteger o rosto das pessoas do campo, principalmente quando estão desenvolvendo alguma atividade agrícola, uma vez que a exposição é muito maior a céu aberto. Ao evocar novamente os frames de *Vidas Secas*, *Deus e o Diabo...* e *A retirada...*, vemos a relação entre o chapéu, a presença da paisagem como plano de fundo e o sol.

Figura 39 – O uso do chapéu em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Vidas Secas* e *A retirada para um coração bruto*



Fonte: Elaborado pela autora a partir de frames dos filmes citados.

Notamos como o chapéu carrega marcas de regionalismos (como o chapéu de cangaceiro e o de aba baixa), ao mesmo tempo que possui a mesma função: enfrentar a travessia da paisagem, proteger do sol e do trabalho. Porém, ao evocar o curta-metragem *A vez...*, nosso outro empírico, notamos uma atualização no método de enfrentamento da paisagem-sol.

Em todas as mídias o chapéu aparece como marca dos corpos rurais, tanto que o item compõe um tipo de “persona” do campo. Para ilustrar o fenômeno, elaboramos a montagem abaixo, mapeando figuras rurais em *reality shows*. Em (a), o participante da sétima edição do Big Brother Brasil, Alberto Cowboy; em (b), o peão Miguel, participante da quarta temporada do Dé Férias com o Ex; e, em (c), Gui Cowboy, integrante do A Casa, reality show da Rede Record.

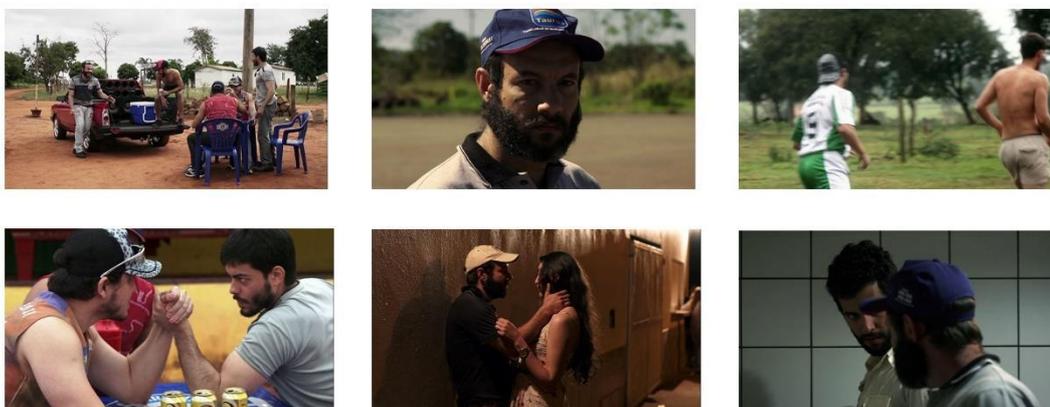
Figura 40 - O chapéu como marca dos corpos rurais em *reality shows*



Fonte: Elaborado pela autora.

Todos os participantes utilizam o chapéu para a sustentação da persona *cowboy* ou *peão*. Aqui, além de proteger de possíveis incidências de raios solares, o chapéu possui a função de marcar os homens como rurais. Porém, em *A vez...*, um fenômeno diferente relacionado ao chapéu e proteção é observado nos corpos rurais. No curta-metragem, os homens são percebidos como rurais através da paisagem e do sotaque, por exemplo, mas, ao observar a maneira com que lidam com o sol, proteção e criação de persona rural, encontramos o boné.

Figura 41 – O uso do boné em *A vez de matar, a vez de morrer*



Fonte: Elaborado pela autora a partir de frames de *A vez de matar, a vez de morrer*

Essa atualização possui um nome próprio para jovens rurais que acabam atualizando as marcas de ruralidades com elementos urbanos: *agroboys*. Para França e Vieira (2015), com a aproximação do campo à cidade – dicotomia basilar dos estudos rurais –, os bens de consumo passaram a ter status no campo. Por isso, as atualizações do chapéu-boné que observamos nos empíricos partem da própria atualização Jeca-*Agroboy*.

Nesse sentido, reconstrói-se uma percepção do rural que não estaria mais ligada à rusticidade, ao atraso e à simplicidade, a símbolos como o Jeca Tatu, o caipira ou o roceiro. Esta nova ruralidade seria referendada por meio da estética do “agrobóy” e da “agrogirl”, revestidos de símbolos do poder, do capital e da distinção triunfando sobre uma imagem do rural negativamente estereotipada. (FERREIRA, 2019, p. 53).

Ao fim deste subcapítulo – ou, da tendência solar no rural – propomos um tensionamento entre elementos dicotômicos que se aproximam – o boné enquanto urbano penetrando o rural – e atualizam formas de viver no campo. Se o chapéu é o primeiro elemento a ser trazido ao texto nas figuras de *agrobóy*, perceberemos como a guitarra também age no ambiente através da sociabilidade e da aproximação entre a música sertaneja e outros estilos.

4.1.3 A guitarra ou como chegar até meu vizinho

O livro *Diferenças fundamentais entre o mundo rural e o urbano*, de 1929, é o marco inicial das teorias que definem o rural em negação ao urbano. Na verdade, poderíamos pensar que o rural começa a existir pela necessidade de diferenciação com o espaço urbano. Na obra (SOROKIN; ZIMMERMANN; GALPIN, 1981) são elencadas uma série de diferenças empíricas entre os dois espaços, sendo as mais marcantes:

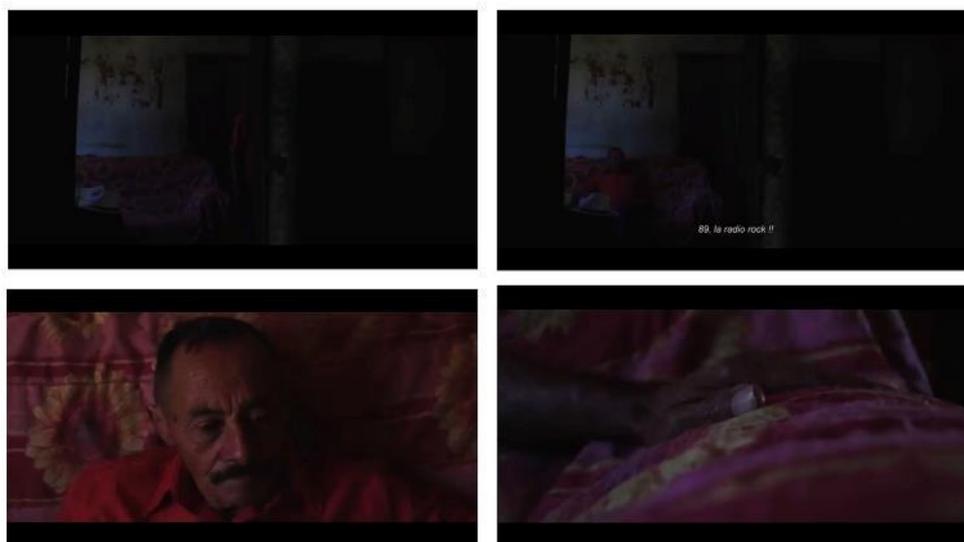
1. Ocupacionais: diferenças no envolvimento das atividades. No rural, desde jovens, as pessoas se ocupam com um único tipo de atividade, a coleta e o cultivo;
2. Ambientais: os rurais sofrem influência direta do contato com a natureza e das condições climáticas;
3. Tamanho das comunidades: correlação negativa entre tamanho da comunidade e pessoas ocupadas na agricultura;
4. Diferenças na densidade populacional: as rurais são relativamente mais baixas do que as urbanas, devido ao cultivo;
5. Diferenças na homogeneidade e heterogeneidade da população: os rurais tendem a adquirir características semelhantes por se envolverem nas mesmas funções e são mais homogêneos, pois não sofrem os problemas de uma intensiva divisão do trabalho.

Observamos como todas têm relação com o espaço enquanto território, paisagem, organização. Lembro de ouvir, quando era criança, as histórias de minha mãe e seus 40 minutos de caminhada até a escola mais próxima. Em seu relato, reuniam-se alguns

elementos que vimos até agora: a travessia na paisagem até a chegada, o sol que queimava seu corpo enquanto ela percorria ruas de terra até a instituição, o desejo de estudo que movimentava seu corpo até o espaço. Aqui, porém, veremos mais de perto algumas maneiras de os corpos rurais lidarem com uma das principais diferenças entre campo e cidade: a distância entre uma casa e outra devido aos tamanhos de comunidades, e como isso revela modos característicos de sociabilidade.

O filme *A retirada...* tematiza a solidão de um homem que acaba de ficar viúvo. Ozório trabalha em atividades agrícolas e nas tarefas domésticas na maior parte do tempo; nas horas que lhe sobram, o idoso ouve a rádio local. A música no ambiente rural tem essa função de companhia, entre um trabalho e outro. Possibilita uma fuga do exercício braçal para a contemplação. Abaixo, Seu Ozório ouve uma música na rádio enquanto descansa em seu sofá.

Figura 42 - Seu Ozório em momento de descanso em *A retirada para um coração bruto*



Fonte: Elaborado pela autora a partir de frames de *A retirada para um coração bruto*

Seu Ozório liga a rádio enquanto seu chapéu repousa em um móvel – percebemos que é um momento de descanso por isso, também. Ele escuta a rádio local que toca *rock* e ouve *Fear of the dark*, da banda Iron Maiden. A primeira atualização é neste sentido: a música sertaneja, recorrente como companhia dos corpos rurais em momentos de descanso, dá lugar no curta-metragem ao estilo do *rock*. Para além disso, porém, perceberemos como o elemento musical Guitarra estabelece uma atualização sobre sociabilidade e companhia.

Evocando filmes de temática rural no Brasil, bem como a memória audiovisual de outras mídias, percebemos como o violão se torna uma companhia nos momentos de descanso entre um trabalho e outro.

Na Figura 43, são apresentados frames do filme *Arábia* (2017, João Dumans e Affonso Uchôa) e uma reprodução da tela *O Violeiro Caipira*, de Almeida Júnior. No filme, Cristiano aparece em dois momentos: no primeiro, trabalha em atividades agrícolas no campo, utiliza um chapéu e está por entre a paisagem; já no frame abaixo, ele e o mesmo homem que o acompanha nas atividades estão cantando enquanto tocam violão, em um momento de lazer e sociabilidade. Na segunda imagem, a pintura *O Violeiro...* retrata a relação entre um homem que toca violão e uma mulher que segura um pano de prato, item de cozinha, por entre o pescoço. Notamos que é um momento em que os dois manifestam um tipo de relação mais íntima através da ação musical.

Figura 43 – Montagem de cenas do filme *Arábia* e da tela *O Violeiro Caipira*



Fonte: Elaborado pela autora.

Para complementar a ideia memorial de duração do instrumento como companhia, neste sentido para preencher a lacuna de um fim de relacionamento, evocamos também a música *Eu e o Violão*, da dupla sertaneja Fiduma e Jeca:

Agora só restou eu e meu violão

Que de saudade dela

Faz dão rão dão dão

Bebendo noite e dia

Nessa solidão

Coitado do meu fígado

E do coração

Em *A retirada...*, Ozório tem na música sua companheira desde os primeiros minutos do curta-metragem. E é também pelo seu desejo de superar a solidão e luto através da música que o homem compra uma guitarra na cidade. Ele atravessa toda a paisagem do interior mineiro, vestindo seu chapéu para se proteger, para chegar até o centro. Lá, em meio às lojas e comércios, compra o instrumento. Parece que o ato do idoso transcende a compra para atrair seres de outro planeta ao seu encontro. É a partir da aquisição de Ozório que extraterrestres chegam até a residência isolada do velhinho para ensiná-lo como tocar guitarra e performar, ao fim do curta, um número musical.

Na Figura 44, os frames se organizam a partir da travessia de volta de Ozório. Ele passa pela paisagem até chegar em sua casa. Em seguida, repousa no sofá enquanto ouve música e tem seu instrumento ao lado. Nos próximos frames, uma nave espacial invade a

paisagem rural ao atravessar os céus para chegar à casa de Ozório, que os recebe e lhes serve café. Após essa primeira aproximação, os extraterrestres falam que vão ensinar o idoso a tocar o instrumento e performam, junto com ele, uma música em homenagem à falecida esposa de Ozório.

Figura 44 – Frames da segunda metade de *A retirada para um coração bruto*



Fonte: Elaborado pela autora a partir de frames de *A retirada para um coração bruto*

Aqui, atualizam-se duas principais tendências que observamos na filmografia rural brasileira. A primeira, no que diz respeito ao gênero musical: o rock atualiza a ideia de sertanejo como fuga e os instrumentos como pedaleira, guitarra e bateria substituem a viola e a gaita, por exemplo. Já a segunda tendência atualizada é a de sociabilidade a partir da ação de tocar um instrumento entre um trabalho e outro. Ozório ouve música nos momentos de descanso e se movimenta para ir até a cidade para comprar uma guitarra. O deslocamento do idoso nos mostra que a solidão também deriva da característica campesina de distanciamento entre uma propriedade e outra. No momento em que compra o instrumento, o gesto transcende o simples consumo para – a partir do estranhamento - atrair os extraterrestres para perto do idoso.

Para começar as constelações, optamos pela paisagem, principal materialidade rural: compõe-se pela natureza, animais, pelo trabalho e renda dos rurais. Isolamos alguns elementos para perceber as tendências da filmografia brasileira campesina enquanto evocamos outras mídias para dar a ver a construção de marcas rurais. A paisagem como travessia é atravessada pelo sol e pelas formas de sociabilidade dos corpos no espaço. Agora, para as próximas constelações, a paisagem também se repete nas moitas, nas

estrelas e no breu, mas tensionadas com as formas de sexualidade e os estados de transcendência. Forma-se, assim, um ciclo de idas e vindas, travessias no próprio texto.

4.2 Sexualidades – Desvios em corpos que se parecem com o meu

Ao analisar as tendências presentes nas imagens de filmes rurais brasileiros, facilmente nos deparamos com algumas recorrências: o sol que castiga e o vazio como superação foram evocadas na primeira constelação; agora, confrontamo-nos com o que o corpo, enquanto sexualidade, nos traz como memória e como atualização. De antemão, revelamos que nosso estudo se detém em pontos específicos, cuja observação nos revela inúmeras complexidades. Por isso, as raízes que cada imagem evoca necessitam de certa poda, a fim de não as esgotar.

Os filmes analisados no texto nos mostram o corpo de formas muito distintas. Ora, se em *A vez de matar, a vez de morrer* as imagens pulsam de desejo e atração entre corpos, em *A retirada para o coração bruto* parece haver uma tentativa de superação de um estado em que o corpo se encontra dormente. É como se fosse possível localizar, nos dois curtas-metragens, estados de vida e morte; de desejo e perda; de *real* e fantástico.

Antes de evocar os frames dos curtas-metragens que dão a ver possíveis tendências e atualizações das sexualidades, faz-se necessário um rápido comentário sobre a percepção a partir do corpo-pesquisadora em contato com o corpo-fílmico, pois as análises são as constelações que nascem no choque entre os dois.

Fui criada a partir do dogma católico, entre o medo de pecar e a crença em um Deus que tudo perdoa. Ambos os pais agricultores e semianalfabetos. Quando senti os primeiros desejos por corpos parecidos com o meu, senti medo. Sabia que era errado. Desviante. Pecado. Antes de entender o que era, já entendia o que significava. Por anos tive a sensação desconfortável de saber que, uma hora ou outra, a sensação de erro engoliria o medo para se transformar em experimentação. Antes da primeira comunhão me confessei com o padre da igreja; com 12 anos contei em segredo para o homem de preto que gostava de meninas. Ele pediu para que eu rezasse 10 ave-marias. Dos 12 aos 14 tive desejo. A partir dos 15, experimentei e me assumi. E, em uma jornada de sacrifício e provações, tipicamente católica, após lágrimas e silêncios, pude ser inteiramente pecadora e realizada.

A percepção dos desvios enquanto sexualidade nos curtas-metragens soaram, para mim, como quebras de expectativa no meio rural enquanto vivência. Na minha família sou a única assumidamente homossexual. Nos churrascos há uma linha invisível que

separa o local onde os homens ficam (na churrasqueira) e as mulheres (dentro de casa, na cozinha ou na sala). Ouve-se músicas sertanejas, joga-se truco e o assunto preferido do lado masculino é futebol. Já do lado feminino, na maioria das vezes, é de cunho religioso ou de remorso: “por que fui me casar?”. Poucas coisas fogem disso, e quando foge é o primo rebelde que quis ter uma banda de rock e a prima prodígio que foi fazer medicina na cidade.

Ao me deparar com as materialidades, percebi algumas destas características nos seus corpos. Na montagem abaixo, reúno frames²⁰ de *A vez de matar, a vez de morrer* e *A retirada para um coração bruto*. Neles, catalogo algumas percepções que mais tarde se desdobram nos tópicos de observação da constelação “Sexualidades”: (a) as moitas; (b) a casa dos homens; (c) a mulher como ausência.

Figura 45 – *As moitas, a casa dos homens e a mulher como ausência em A vez de matar, a vez de morrer e A retirada para um coração bruto*



Fonte: Elaborado pela autora.

Os frames vêm ao encontro de meu corpo enquanto vivência rural e dos seus próprios corpos enquanto memória do cinema brasileiro de temática campesina. O que dura? O que se atualiza? Como eles se veem? Para tentar responder essas perguntas, articulamos nossa constelação Sexualidade nos eixos acima citados.

4.2.1 As moitas

²⁰ Aqui, abro um comentário para descrever um pouco do processo de concepção do texto de dissertação: as constelações se desenharam a partir de minha percepção. Após um grande volume de textos produzidos, cheguei aos três eixos do trabalho: Paisagem, Sexualidades e Transcendência. Nos textos, também, observei recorrências que se transformaram nos tópicos presentes em cada constelação. Portanto, da imagem nasceu a articulação.

O antropólogo Paulo Rogers escreve sua dissertação de título *Os afectos malditos: o indizível das sexualidades camponesas* para questionar a existência de um “texto brasileiro” já formado sobre o rural do país. Para ele, as teorias escritas sobre o campesinato por antropólogos e sociólogos do Brasil estariam contaminadas pelas europeias, e de nada serviriam para descrever as peculiaridades e complexidades da nossa terra. Em um trecho de seu texto, Paulo escreve que

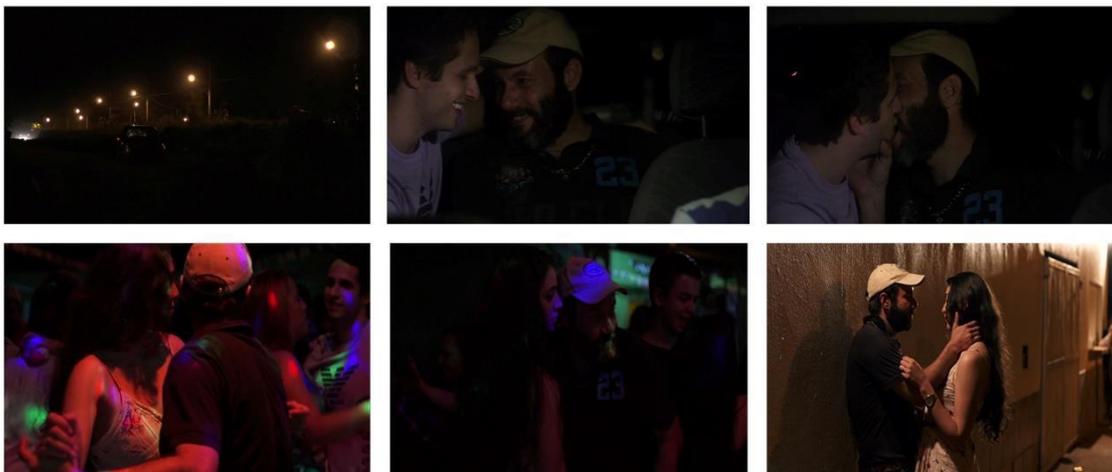
(...) na estrutura discursivamente produzida sobre a casa camponesa, por exemplo, muitos sociólogos e antropólogos organizam funcionalmente os compartimentos, tornando-os centrais à compreensão da política e dos ditames da guerra dos gêneros. Merecedores de atenção especial, tais compartimentos (a sala de estar, os quartos, a cozinha e o quintal), divididos conforme os gêneros, nada mais são que uma institucionalização dos desejos. Assim, tais organizações funcionais pouco se atentam, por exemplo, para as moitas que circundam a casa e para os indizíveis nos caminhos do roçado... (ROGERS, p. V, 2006)

A partir deste tensionamento, evocamos na Figura 46 uma cena do curta-metragem *A vez de matar, a vez de morrer*, obra em que a narrativa se apropria do gênero de *western* para desenrolar a história de desejo entre homens.

Na sequência superior, o primeiro frame é de um carro parado em uma rua deserta, no breu. Algumas luzes de postes iluminam o veículo. Dentro do automóvel, Élcio provoca e beija um homem; estão escondidos para cometer *o maldito, o indizível*. Na cena inferior, Élcio e o homem dançam em uma matinê ao som da música “Filhinho do papai”, da banda Tchê Garotos. No trecho que serve como embalo para os casais dançarem, o cantor entona o seguinte verso:

*“Domingo a domingo rodava de bar em bar
Procurando uma farra, pronto pra namorar
Parava meu carrão na porta do cabaré
E passava a noite inteira rodeado de mulher”*

Figura 46 – O desejo entre homens em *A vez de matar, a vez de morrer*



Fonte: Elaborado pela autora a partir de frames de *A vez de matar, a vez de morrer*

Ainda, na cena da matinê, Élcio olha para o homem que acabara de beijar e sorri. Após essa primeira sequência da dança, ambos os homens saem e beijam as mulheres em uma parede, no lado de fora do baile.

Aqui, diferente da natureza como *álibi* na constelação “Paisagem”, a moita expressa um segredo, um lugar criado para desvios. Em uma música da dupla sertaneja Xicotinho & Salto Alto, a “Moita” dá título à canção; porém, em nenhum momento ela é referida na letra da mesma. Dá-se a entender o sentido da moita quando a dupla canta no refrão:

*“Tem gente que come na mesa
 Tem gente que come agachado
 Gente que só come em pé
 Gente que só come sentado
 Mas de todos esses jeitos
 Um parece mais correto
 Como diz o sertanejo
 O melhor é comer quieto”*

O sentido de “comer quieto”, na canção, refere-se à moita, ao escondido, às escuras – como o carro de Élcio, que totalmente no breu é cenário para o desejo dos homens serem vividos. Os espaços da moita e da matinê também são territórios de performance de masculinidade; se, no privado, é o desvio que acende os homens, no público, a mulher aparece como escora para reiterar o *macho* que está com ela. Novamente, se voltarmos à constelação que trata sobre as *paisagens*, lembraremos que o

cavalo também é um símbolo desta masculinidade performada no ambiente público: quem doma, é macho.

Enquanto memória da filmografia de temática rural brasileira a partir do curta-metragem, evocamos duas cenas do longa *O Pagador de Promessas* (Anselmo Duarte, 1962). Nele, o personagem Zé do Burro sai de sua pequena comunidade interiorana carregando uma cruz de madeira nas costas, logo após seu burro de estimação ser salvo de uma grave enfermidade. Com o intuito de cumprir a promessa à santa que atendeu seu pedido, Zé do Burro e Rosa, sua esposa, enfrentam sol, chuva, o árido e as dores nos pés até chegarem ao destino: a Igreja de Santa Barbara. Chegando lá, inúmeros acontecimentos o impedem de adentrar no templo religioso. Enquanto isso, Rosa cai nas graças do Bonitão, um cafetão da cidade. Zé do Burro dorme escorado na cruz esperando amanhecer para cumprir seu destino, enquanto Rosa e Bonitão vão até um hotel – *a moita* – para dar vazão aos desejos.

Nos frames abaixo, Rosa e Bonitão vão até o hotel, e ao amanhecer encontram Zé do Burro escorado em sua cruz.

Figura 47 – Rosa e Bonitão se encontram em *O Pagador de Promessas*



Fonte: Elaborado pela autora.

A atitude desviante de Rosa – trair o marido que carrega a cruz em suas costas – só poderia acontecer como segredo. A ingenuidade do casal se contrapõe à malandragem de Bonitão, que não precisa de muito esforço para levar a mulher até a moita. É a moita que reforça a masculinidade de Bonitão. Em uma cena pós-moita, o seguinte diálogo segue entre Bonitão e Rosa:

BONITÃO: Podia largar você aqui na cidade e voltar sozinho para roça. Isso resolveria tudo.

ROSA: Resolvia o quê?

BONITÃO: A sua vida, você tem futuro.

ROSA: Não adianta não, é assim nessa mesmo, depois... precisa de mim...

BONITÃO: Mas ele tem o burro...

ROSA: Estúpido!

BONITÃO: Eu não quis comparar você...

ROSA: Ele é muito homem, fique sabendo.

BONITÃO: Se é assim, por que é que você tem tanta sede, hein?

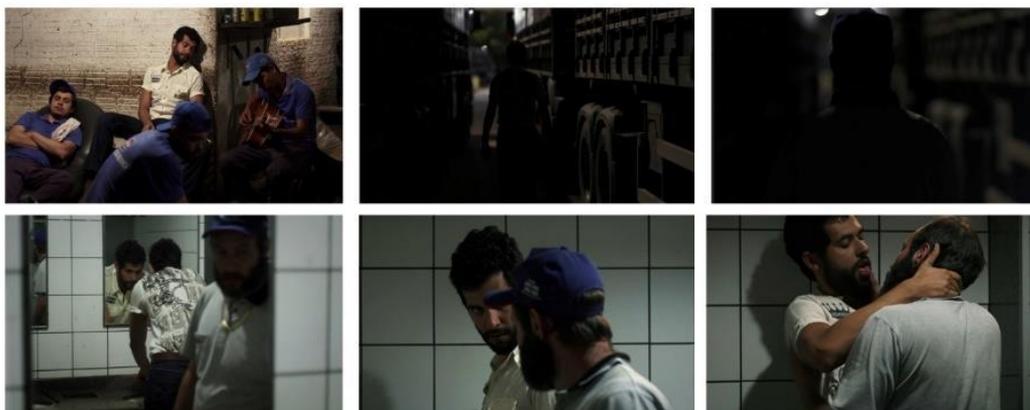
Os exemplos acima evocados nos mostram uma tendência da *moita* de afirmar a masculinidade no campo. Veja: a música que toca na matinê no curta-metragem fala sobre um garanhão que tem que saber se o filho que nasceu do cabaré é dele ou não. Na letra da música sertaneja de Xicotinho e Salto Alto, é citada a figura do sertanejo como disseminador da expressão de que “quem come quieto, come mais”. Já no longa, Bonitão faz com que Rosa traia seu marido com ele, e isso o torna confiante o suficiente para pedir que Rosa deixe Zé do Burro.

Na materialidade trazida ao texto, a *moita* é atualizada. No lugar de masculinidades sendo afirmadas, temos dois homens desejando-se: a masculinidade é *tensionada ao limite*. No breu, no segredo e escondidos, os homens rurais de *A vez de matar, a vez de morrer* se beijam em banheiros e ruas desertas. Ao retornar para o texto de Paulo Rogers, é possível perceber, em sua experiência empírica com habitantes de Goiabeiras, essas moitas como lugares criados por homens homossexuais:

André, Tadeu, Mario e Ivo têm suas vidas alicerçadas nos encontros, nos acontecimentos. São corpos vibráteis, articuladores ativos dos jogos eróticos, cartografias do desejo que contagiam os laços de sociabilidade do povoado. Eles são corpos-rizomáticos. Os açudes, as roças, as estradas, os labirintos, as casas abandonadas, são inventados. (ROGERS, 2006, p. 153)

Na montagem abaixo, Élcio e Robson saem de uma roda de violão onde se cantam músicas sertanejas para se beijarem no banheiro-moita. Espaço inventado no curta-metragem para a vazão dos desejos.

Figura 48 – O encontro no banheiro em *A vez de matar, a vez de morrer*



Fonte: Elaborado pela autora a partir de frames de *A vez de matar, a vez de morrer*

Na cena, há uma passagem escura entre o espaço público e a moita. Por entre os caminhões, vemos a silhueta de Robson e a de Élcio, que o segue até o banheiro. Esse espaço de breu funciona como uma passagem para esse território que, se até então reforçava a masculinidade do homem, aqui é atualizada como um possível lugar de desejos proibidos. Observamos a recorrência de espaços masculinos para a construção desta moita que foi edificada no primeiro tópico da constelação Sexualidade. Visto isso, como entender como esses lugares formam uma identidade, reforçam um estereótipo e exigem uma performance dos homens rurais? Para dar conta disso, propomos o próximo tópico.

4.2.2 A casa dos homens

Se a moita é o local privado dos desejos, a casa dos homens é o espaço público da performance. Ao escrever sobre a homossexualidade no espaço rural, o pesquisador Paulo Rogers usa a expressão “casa dos homens” para se referir a bares e praças públicas. Para ele, “a capacidade de réplica, o relato de proeza, a predominância da ênfase narrativa sobre o conteúdo explícito, a competição, são artes que se treinam e exibem ali”. (ROGERS, 2006, 64).

O curta-metragem *A vez de matar, a vez de morrer* coleciona cenas em espaços públicos onde a masculinidade é reforçada. Abaixo, evocamos três cenas: (a) homens jogando futebol e brigando; (b) homens em um bar fazendo queda de braço; (c) confronto final entre Élcio e Alan.

Figura 49 - Performatividade da masculinidade em *A vez de matar, a vez de morrer*



Fonte: Elaborado pela autora.

As cenas acima passam de um plano geral para o plano detalhe, como se saíssem do espaço público (campo de futebol, bar e posto de gasolina, respectivamente) para chegar ao detalhe: a masculinidade e a performance dos corpos masculinos. Para Rogers, isso se dá, principalmente, através de competições em que “(...) a masculinidade é socialmente exibida como um mundo desprovido de sentimentos. Quando muito subsiste a emoção à flor da pele, reação repentina a um estímulo demasiadamente forte para enquadrar culturalmente”. (ROGERS, 2006, p. 66)

Na música *Alô segurança*, da Banda Passarela, fundada na cidade de Erechim, no interior do Rio Grande do Sul, temos a indicação dessa ambiência criada entre o bar e a masculinidade de homens rurais:

*“Alô segurança, vai dar briga
 Ouça o que esse apaixonado diz
 Meu amor tá dançando com outro
 Alô, segurança, fica de olho em mim”*

Se no primeiro tópico de observação tínhamos o desejo criando territórios, aqui parece que o choque entre o espaço de convívio de homens e o corpo faz nascer violência, inquietação, vontade de se provar *macho*. Ele briga, chuta, sangra, mata: é animalesco.

O antropólogo Clifford Geertz, em 1973, escreve o livro *Interpretação das Culturas*. O autor finaliza o conjunto de artigos sobre o interior da Indonésia com o texto *Um jogo absorvente, notas sobre as brigas de galo*. Para ele, os camponeses que residiam

em uma pequena vila de Bali tinham em suas rinhas de galo muito além de uma competição.

A briga ou rinha de galos é uma “atividade pública” de relevância, desempenhada exclusivamente por homens. Na interpretação do autor, a briga pode ser caricaturada como uma guerra “de eus simbólicos” (p. 207), tendo em vista que ali se confrontam os homens, e não os galos. Os galos e as rinhas têm um valor tão significativo para os homens da aldeia, que as suas regras são transmitidas de geração em geração, fazendo com que a “tradição legal e cultural das aldeias” (p. 192) seja mantida. Fora dos campos de briga, por exemplo, os homens e proprietários cedem grande parte do tempo para o cuidado primoroso de seus galos, envolvendo dietas e banhos especiais, treinos e até massagens. (DANTAS, ano, Online)

O comportamento animalesco é uma tendência das *casas de homens*. Em filmes de temática rural feitos no Brasil, encontramos essa recorrência em conflitos entre homens para conquistar uma mulher. “Conquista”, na verdade, seria uma palavra rebuscada para tratar da realidade: a mulher, para os galos-homens, é o prêmio da rinha, um objeto que deve ser mantido debaixo das asas.

Na montagem abaixo, apresento o filme *Jecão, um fofoqueiro no céu* (1977, Amácio Mazzaropi). Nele, Jeca, um homem simples e ganancioso do interior, fica rico. Com o dinheiro também vem a inveja dos vizinhos e a vontade de seu filho de se envolver com *gente grande*. Nos frames abaixo, o filho de Jeca disputa a filha do fazendeiro local com outro homem. Ambos andam em bando e se encontram numa casa de homens (bares), onde jogam cartas e bebem. Após uma breve troca de insultos, o grupo de um ataca o do outro, em uma sequência de mãos e pés para todos os lados. A briga de galos é para reafirmar a masculinidade de ambos e, de certa forma, não ter a honra manchada.

Figura 50 – Frames de *Jecão, um fofoqueiro no céu*



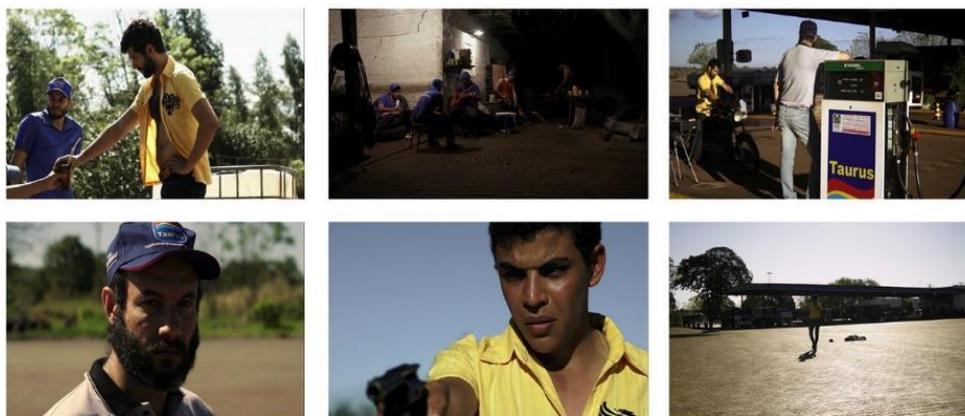
Fonte: Elaborado pela autora.

Em *A vez de matar, a vez de morrer*, há um confronto entre dois homens: Élcio e Alan. Eles também duelam pela honra. Porém, atualiza-se o sentido de defesa dessa honra: não temos nenhuma mulher envolvida na história, e Alan deseja vingar a morte do primo Robson, amante de Élcio. Alan precisa vingar os desejos homossexuais do primo que foi morto pelo homem que o desejava.

A casa dos homens da cena é o posto de gasolina, um lugar emblemático no cinema rural brasileiro. Ele serve de estabelecimento, local de diversão e lazer, para beber e brigar, para amigos se encontrarem e caminhoneiros dormirem. Um não-lugar que, no curta-metragem, representa também o espaço onde Robson deve ser vingado. Mais cedo, no posto de gasolina, Élcio e Robson se beijavam e se desejavam: *a casa dos homens como moita*.

Na Figura 51, respectivamente: o posto como diversão, como lazer, como trabalho e como vingança.

Figura 51 – Frames do posto de gasolina em *A vez de matar, a vez de morrer*



Fonte: Elaborado pela autora a partir de frames de *A vez de matar, a vez de morrer*

A sexualidade até aqui foi tensionada a partir da moita e da posição dela na temática rural enquanto desejo; já com a casa dos homens, vemos a performance da masculinidade e o macho. Porém, há de se pontuar que os lugares acontecem sem a presença de nenhuma mulher. O que há de sintomático na recorrência da ausência da mulher no campo? É o que veremos no próximo tópico.

4.2.3 A mulher como ausência

Se o público é o território de performance masculina, o privado é o espaço que guarda a mulher e sua *utilidade* no universo rural. No livro *Sociedades Camponesas*, o antropólogo Eric Wolf (1976) descreve a lógica doméstica camponesa como “um sistema de autoridade centralizada no macho. Como prevalece entre a maioria dos camponeses, as mulheres devem aprender a ajustar seus desejos aos desejos prioritários de seus maridos”. (WOLF, 1976, p. 97).

Aqui, a utilidade é utilizada através do conceito de *corpo-funcional*: um corpo que tem sua sexualidade ligada aos trabalhos braçais e à reprodução – quanto mais pessoas para trabalhar, maior o rendimento das famílias em atividades agrícolas. Para Wall, “o controle e a responsabilidade do ‘lá fora’ (os campos) pertence sempre ao homem, enquanto a responsabilidade do ‘cá dentro’ – filhos, cozinhas, horta e galinheiro – pertence à mulher” (WALL, 1978, p. 270).

Veja, o corpo do homem camponês é o responsável pelo “fora”, pelo público, enquanto o corpo da mulher é responsável pelo “dentro”, isto é, pelo núcleo familiar, pelo privado. A mulher como ausência é recorrente não só na filmografia de temática rural

brasileira: ela é invisível no público na maioria das mídias que tem o espaço rural como objeto de representação.

Abaixo, uma montagem com três pinturas do artista Almeida Júnior, considerado o primeiro pintor a utilizar os rurais brasileiros como plano de fundo de suas telas. Tido como um criador de imaginários camponeses, ele nos dá pistas de como a lógica interiorana é construída. Na primeira imagem, no lado esquerdo, *O Derrubador Brasileiro* (1875), uma pintura de um homem que carrega seu instrumento de trabalho enquanto descansa. Já no lado direito, a tela *Cozinha Caipira* (1895), na qual uma mulher aparece de cócoras inserida no espaço doméstico, trabalhando. Note que na pintura da direita o homem aparece em primeiro plano, com sua devida importância, enquanto a mulher é pequena perto da cozinha, revelando sua submissão ao espaço, que a diminui.

Figura 52 – Montagem com os quadros *O Derrubador Brasileiro* (1875) e *Cozinha Caipira* (1895), de Almeida Júnior



Fonte: Elaborado pela autora.

Na pintura abaixo, intitulada *Apertando o lombo* (1895), homem e mulher aparecem no quadro. Dissecamos a tela para dar a ver os diferentes espaços ocupados por ambos: o homem realiza o trabalho braçal fora de casa, se prepara para sair, e a mulher está sentada na porta de casa, observando o homem trabalhar.

Figura 53 - Montagem com a pintura *Apertando o lombo* (1895), de Almeida Júnior, e planos recorte da mesma obra

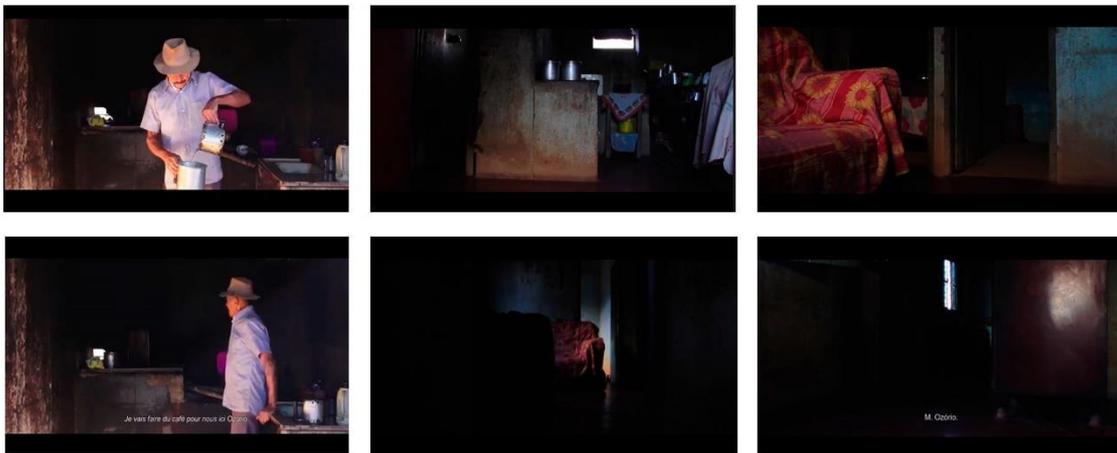


Fonte: Elaborado pela autora.

Os espaços estão muito bem demarcados na obra de Almeida Júnior e se reproduzem em demais produtos midiáticos. Nas montagens abaixo, damos a ver a mulher como ausência nas materialidades utilizadas no presente texto. Porém, anterior a isso, abrimos um parêntese sobre a utilização da palavra *ausência* no trabalho: para além do invisível e literal do plano, a ausência também se dá pela falta de importância de mulheres nas narrativas e pela utilização de figuras femininas apenas para fazer volume na narrativa do homem, um tipo de mulher-escora, cujo papel está ligado diretamente à jornada do personagem masculino.

A primeira colagem de frames é do curta-metragem *A retirada para um coração bruto*. Nele, sabemos que há a narrativa de Seu Ozório, pois isso está explícito tanto na sinopse quanto nas imagens de divulgação do produto audiovisual. A viuvez do homem se desenha através de sua solidão: os planos contemplativos e silenciosos mostram ele enquanto trabalha e ouve heavy metal na rádio local. Não há rastros de sua falecida esposa, a não ser pela primeira cena, na qual Ozório enterra um corpo enrolado em um lençol branco, e por uma sequência um tanto quanto curiosa: o viúvo está fazendo café, sozinho, enquanto a voz em *off* de uma mulher fala “*Vô fazê um cafezinho pra nós aqui véio Ozório*”. Os planos a seguir revelam o interior de uma casa. Os cômodos vazios, logo após a voz da mulher, nos levam a entender que a sequência vazia corresponde à ausência de sua esposa.

Figura 54 – A ausência da mulher em *A retirada para um coração bruto*



Fonte: Elaborado pela autora.

Dessa forma, a ausência da mulher em cômodos como cozinha e sala nos revelam muito mais que uma falta. Seu local demarcado dentro da lógica campesina mostra como a solidão do homem dentro de casa está atrelada, também, à organização das tarefas domésticas: a voz em *off* da mulher é inserida através de uma tarefa, a de fazer um cafezinho para Ozório.

Rastros desta lógica são encontrados também na voz da dupla sertaneja Rock & Ringo, na música *Escrava de forno e fogão*. Na canção, temos a seguinte descrição do casal campesino:

*“Aquele mulher que está na cozinha
Sempre sozinha, calada e não fala
Porque o seu marido, quem quer que acredite
Nem sequer permite que ela venha à sala*

*Ela é uma escrava do forno e fogão
Em seu coração quem tanto amou
Mas ele a usa igual um objeto
Sem nem um afeto, sem nem um amor”*

A letra, em paralelo aos frames e pinturas, endossa a recorrência de cômodos designados pelo gênero em mídias brasileiras que têm o rural como objeto de contemplação. Se na letra e telas de Almeida Júnior essa relação era dada de forma literal, o curta-metragem atualiza essa representação através de recursos audiovisuais como a

voz em *off* inserida em planos vazios. A ausência é dada pelo choque entre um e outro, mas não deixa de existir.

4.3. Transcendência ou Corpos que desconhecem barreiras

Para o Cristianismo, questões de existência estão intimamente ligadas aos conceitos de Bem e de Mal. É preciso ser uma pessoa boa para merecer os Céus; caso contrário, o pecado conduz a um local onde o sofrimento é eterno: o Inferno. Com base nestes dois lugares prometidos conforme nossa vivência terrena, as ações cotidianas vão sendo direcionadas. O Bem é limpo, iluminado, angelical. O Mal é feio, esconde-se no breu, nas moitas, é demoníaco. Dessa forma, organizamos nossos desejos, medos e conduzimos nossa vida.

Em filmes rurais brasileiros vemos com recorrência a figura do Mal, ora personificada em diabos literais e caricatos, ora em ações que se descrevem como pecaminosas ou más. Tais figuras decorrem, principalmente, da presença da religião em meios rurais e dos mitos que cercam o imaginário popular. De memória, consigo pensar em um *causo* que marcou minha infância, contado por minha avó materna: por morarem longe da cidade e de outras residências, e cercados por árvores e plantações, a casa era muito silenciosa e dificilmente recebíamos vizinhos. Porém, uma visita de madrugada sempre era lembrada. Em uma noite, durante a quaresma²¹, o Diabo visitou a casa de tijolos dos meus avós, deixando a porta da frente com marcas de suas unhas afiadas. A visita-demoníaca se justificava pela maneira desviante que todos viviam o período considerado santo: na noite da visita, os homens jogaram truco e beberam.

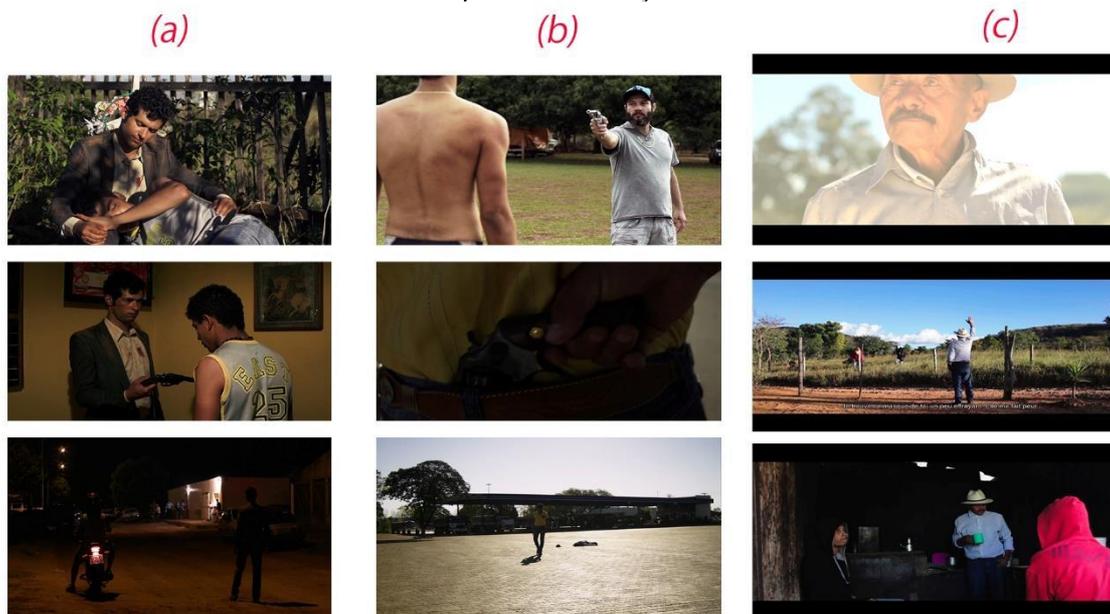
Os desejos dos corpos rurais integram uma complexa lógica dentro de um universo regrado pela dicotomia bom-mau. Em *A vez de matar, a vez de morrer*, por exemplo, o confronto dicotômico é marcado pelo duelo ao estilo *western*, travado entre o personagem principal da trama e seu antagonista, que acontece ao fim do curta-metragem. Após o fantasma de Robson conduzir o primo à vingança, no confronto final o bem vence o mal ou, pelo menos, assegura a vingança e reestabelece a justiça. Já em *A retirada para um coração bruto*, a morte de dona Aurelina e sua presença invisível faz com que Seu Ozório atraia extraterrestres para o local. Em ambos os produtos audiovisuais é a morte o fio condutor da narrativa: se, no primeiro, a presença material do fantasma transcende as

²¹ A Igreja Católica considera a época uma das mais importantes do ano. Segundo Frei (2003), o período é uma espécie de preparação para a Páscoa. Este período que vai do fim do Carnaval até a Semana Santa, conhecido como Quaresma pelos católicos, representa para os fiéis o preparo espiritual para a Páscoa. Na quaresma, o corpo não pode ingerir carne vermelha e bebidas alcólicas.

barreiras entre a vida e a morte, no outro, o papel da morte é dar corpo aos desejos do protagonista.

Na montagem abaixo, organizo alguns frames dos empíricos como forma de dar a ver três tendências que encontro em filmes rurais brasileiros implicadas na relação tensional entre corpo e espírito: (a) a ressurreição, (b) o mal e (c) o bem.

Figura 55 – *A ressurreição, o mal e o bem em A vez de matar, a vez de morrer e A retirada para um coração bruto*



Fonte: Elaborado pela autora.

De forma a dar a ver o que encontro com meu corpo nos corpos fílmicos, organizo em três tópicos as recorrências da transcendência. No primeiro, o corpo de Lázaro evoca o que a volta à vida depois da morte constrói como imaginário no campo. No segundo, reacendemos a discussão sobre sexualidade para tensionar como o mal pode aparecer atualizado. E por último, o bem em vizinhos de outras galáxias também tensiona como o que “vem do céu” pode se apresentar no contexto fílmico rural.

Nesta última constelação, meu corpo encontra o texto com curiosidade. Talvez tenham sido os mosaicos de imagens mais difíceis de compor. O esforço aqui é responder a duas simples perguntas: o Bem e o Mal são passíveis de tensionamento? As atualizações que enxergo possuem algum rastro técnico? Para iniciar a discussão, começo pelo início: o Corpo.

4.3.1 O Corpo de Lázaro

Na Bíblia, em João 11:1 – 29, é narrada a história de Lázaro.

35 E Jesus chorou. 36 “Vejam como era amigo de Lázaro!”, comentaram as pessoas. 37 Mas outros disseram: “Se pôde curar cegos, porque não evitou a morte de Lázaro?” 38 Jesus comoveu-se muito outra vez. Entretanto, chegaram ao sepulcro. Era uma gruta com uma pesada pedra a tapar a entrada. 39 “Retirem a pedra!”, ordenou Jesus. Mas Marta, irmã de Lázaro, observou: “Já deve cheirar muito mal, porque há quatro dias que morreu.” 40 Jesus respondeu: “Não te disse que, se creres, verás a glória de Deus?” 41 Rolaram pois a pedra. Jesus ergueu o olhar para o céu e disse: “Pai, graças te dou por me ouvires. 42 Tu ouveste-me sempre, mas digo isto por causa de toda a gente que aqui está, para que creiam que me enviaste.” 43 Então Jesus ordenou, em voz muito forte: “Lázaro, sai!” 44 Lázaro surgiu, ainda todo envolvido em panos e o rosto tapado com uma toalha. Jesus ordenou-lhes: “Desliguem-no e deixem-no ir!” 45 E foi assim que muitos judeus que se encontravam com Maria, e viram isto acontecer, creiam nele. (JOÃO, 11:35-45)

A partir deste relato bíblico, aproximo nosso curta-metragem *A vez de matar, a vez de morrer* para apresentar o Corpo de Robson. Na montagem abaixo, os frames do filme são organizados a partir da primeira aparição do falecido.

Figura 56 – A aparição do falecido em *A vez de matar, a vez de morrer*



Fonte: Elaborado pela autora a partir de frames de *A vez de matar, a vez de morrer*

No curta-metragem, a montagem é criadora de sentidos entre o incidente que resulta na morte de Robson e a história de desejo entre ele e Élcio. Nos frames acima, observamos a primeira vez que o fantasma de Robson aparece, ressuscitado, carregando as chagas do tiro que Élcio desferiu contra ele. Na verdade, é o corpo de Robson marcado pela bala que dita a narrativa. Sua morte inicia todos os outros movimentos. A montagem paralela dá sentido à sua presença e organiza o papel de cada um até o fim da narrativa: a

partir da primeira aparição do fantasma são mostrados os três personagens principais da história no mesmo local.

Percebemos com recorrência o fenômeno da ressurreição em filmes rurais. Talvez isso ocorra, sobretudo, devido à forte presença do cristianismo em comunidades interioranas. Antes do recorte se direcionar à filmografia brasileira, evoco um clássico exemplo do corpo de volta à vida no filme *Ordet* (1955, Carl Theodor Dreyer). Nele, a família Borgen, do interior da Dinamarca, é composta pelo patriarca e seus três filhos. O mais velho espera o segundo filho, o caçula é apaixonado pela filha do pastor e o terceiro se autoproclama Jesus Cristo. Entre crenças na loucura do filho Messias e a morte da esposa do filho mais velho, a última sequência do filme é marcada pela ressurreição mais marcante da história do cinema.

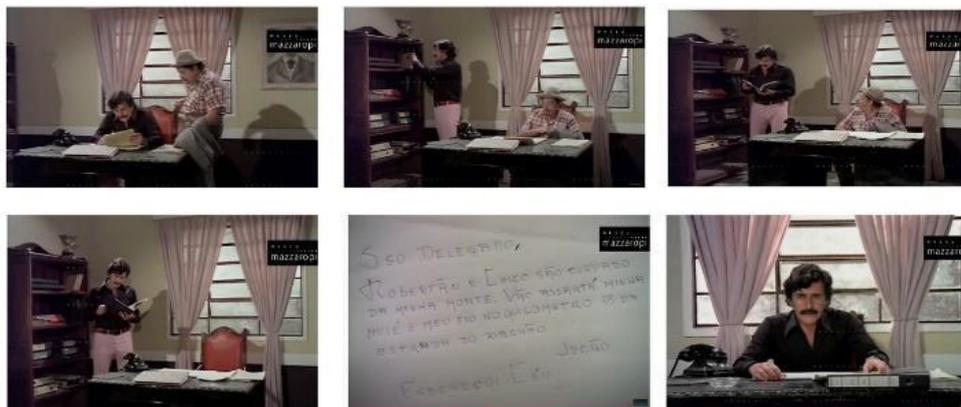
Figura 57 – A ressurreição em *Ordet*



Fonte: Elaborado pela autora.

O milagre do corpo de volta à vida parece acontecer como um certo tipo de catarse na qual o filme se finda. Ainda, em outros exemplos, quando o corpo aparece na materialidade para agir no filme, temos algumas marcas de gêneros cinematográficos sendo acionadas, como o fantasma enquanto corpo que age no presente do filme, através de intromissões na narrativa. Para dar a ver este fenômeno em filmes brasileiros, evocamos abaixo a montagem de uma sequência do filme *Jecão, um fofoqueiro no céu* (1977, Amácio Mazzaropi e Pio Zamuner).

Figura 58 – Frames do fantasma de Jeca em *Jecão, um fofoqueiro no céu*



Fonte: Elaborado pela autora.

Nela, o fantasma de Jeca vai até a delegacia e deixa um bilhete para o delegado acusando quem o havia matado e revelando um plano de assalto dos mesmos. O artifício de montagem que o faz desaparecer acontece na passagem entre os frames 3 e 4, em que, com um corte seco, o protagonista, já morto, vai embora. Aqui, o fantasma é uma aparição que tumultua e resolve o caso para os oficiais: já sabemos quem o matou, agora só falta prendê-lo. O fantasma no gênero da comédia é zombeteiro, intromete-se e prega peças nas pessoas, e é recorrente em filmes brasileiros, como em *Simão, o fantasma trapalhão* (1998, Paulo Aragão).

Em *A vez de matar, a vez de morrer*, o fantasma participa de forma ativa do curta-metragem. Como Jeca, Robson também volta para o convívio dos seus. Porém, não quer apenas acusar seu assassino: quer vingança. É o fantasma de Robson que dá ao primo Alan uma pistola, a arma que irá garantir que a vingança seja feita. Na montagem abaixo, o fantasma entrega a arma ao primo.

O Corpo de Robson é trazido à vida a partir do desejo de que sua morte seja vingada. Diferente de *Ordet*, em que há claramente uma mensagem de esperança e milagre ao fim do filme, e de Jeca, no qual o fantasma do caipira entrega seu assassino, em *A vez de matar, a vez de morrer* o corpo presente organiza a montagem, dando sentido aos flashbacks que levam até a cena final.

Figura 59 – Frames da aparição *post-mortem* de Robson em *A vez de matar, a vez de morrer*



Fonte: Elaborado pela autora.

Nos filmes evocados anteriormente, o corpo trazido à vida não pode ser interrompido; o milagre é ininterrupto e catártico. Em *Ordet*, a mulher ressuscita em uma cena que finda a película; já em *Jecão...*, o personagem aparece e desaparece para denunciar seu assassino. Em *A vez...* o fantasma não é apenas uma aparição ou um milagre. É a partir da sua presença que o corpo fílmico também ganha sentido. Na verdade, todo o filme acontece apenas porque há o desejo do fantasma. Longe do sentido cristão de ressurreição e vida, o Corpo de Robson almeja apenas a morte.

O Corpo transcende e organiza a montagem do filme porque deseja a vingança. Mas, se o que move a morte é o ódio e o mal, como explicar as intenções desse corpo que retorna à vida? Em um movimento circular, voltamos às sexualidades para esboçar a atualização da ideia de Mal.

4.3.2 O Mal ou o Desejo

No livro *Grande Sertão: Veredas*, Guimarães Rosa imagina um sertão a partir do narrador Riobaldo. Na obra, a dualidade entre o bem e o mal é tensionada a partir de valores instáveis, que aparecem na forma confusa com que os fatos são colocados através dos pensamentos do protagonista da história. Em certa altura do livro, somos levados a crer que Riobaldo vende a alma, faz um pacto com o Diabo: ele se encaminha até uma encruzilhada, tarde da noite. Lá, encontra algo ou alguém que, não explícito na história, lhe daria a possibilidade de derrotar seu arqui-inimigo Hermógenes. Abaixo, um trecho do livro:

A já que eu estava ali, eu queria, eu podia, eu ali ficava. Feito Ele. Nós dois, e tomopio do pé-de-vento – o ró-ró girado mundo a fora, no dobar, funil de final, desses redemoinhos: ...o Diabo, na rua, no meio do redemunho... Ah, ri; ele não. Ah – eu, eu, eu! “Deus ou o Demo – para o jagunço Riobaldo!” A pé firmado. Eu esperava, eh! (ROSA, 2001, p. 43)

Em outro momento do texto, Riobaldo pronuncia uma sequência de *nomes* ao dirigir sua reflexão ao Diabo.

E as ideias instruídas do senhor me fornecem paz. Principalmente a confirmação, que me deu, de que o Tal não existe; pois é não? O Arrenegado, o Cão, o Cramulhão, o Indivíduo, o Galhardo, o Péde- Pato, o Sujo, o Homem, o Tisnado, o Côxo, o Temba, o Azarape, o Coisa-Ruim, o Mafarro, o PéPreto, o Canho, o Duba- Dubá, o Rapaz, o Tristonho, o Não-sei-que-diga, o Que-nunca-se-ri, o SemGracejos...Pois não existe! E, se não existe, como é que se pode se contratar pacto com ele? (ROSA, 2001, p. 55).

Partindo do Mal enquanto Diabo, encontramos na filmografia brasileira rural inúmeras construções imagéticas da figura bíblica. As muitas formas de conceber a imagem do mal passam, na maioria das vezes, pelo literal e pelo caricato. Como visto no livro de Guimarães, o Diabo contém traços animais - “Cão” e “Pé-de-Pato”, e também tende ao sujo, mal encarnado, à moita e ao breu. Porém, mais do que a presença de certos traços caricatos, percebe-se o Mal-Diabo enquanto forma de atingir certos desejos. Explico: Riobaldo quer se encontrar com o Diabo na tentativa de fazer um pacto para conseguir vingar a morte de um de seus homens. Ali, no momento, o Diabo significa muito além do mal; ele representa a possibilidade de o desejo de vingança se concretizar.

Neste sentido, evoco dois Diabos emblemáticos em filmes nacionais rurais. O primeiro, do filme *A Marvada Carne* (1985, André Klotzel), e o segundo, de *Jeca contra o capeta* (1975, Amácio Mazzaropi e Pio Zamuner).

No primeiro filme, o protagonista Nho Quim possui um desejo que o movimenta durante todo o filme: o de comer carne de vaca. Ele recebe o conselho de uma mulher para realizar sua vontade e parte, com uma galinha embaixo do braço, rumo a uma encruzilhada, à meia-noite, para realizar um pacto. O Diabo apresenta características animais: rabo, chifres e dentes pontiagudos. Abaixo, o momento de encontro entre Ele e Nho Quim.

Figura 60 – Nho Quim encontra o Diabo em *A Marvada Carne*



Fonte: *A Marvada Carne* (1985, André Klotzel)

Já o segundo filme faz o caminho inverso: o Diabo não realiza o desejo, mas é a personificação do mal por significar desejo. Explico: Jeca está na casa de uma mulher que o deseja, porém, ele é casado. Um temporal começa e ele é obrigado a dormir no local. Em certa altura da noite, enquanto Jeca dorme, a mulher aparece no quarto e começa a se arrumar, no intuito de seduzir o homem. Jeca a vê como o Diabo a partir deste momento. Em um viés fantástico, são adicionadas luzes vermelhas e azuis à cena, para acentuar o sentido de sonho. O Mal-Diabo, na montagem abaixo, é o desejo tensionado com a moral, que transforma a mulher em um pesadelo de adultério para Jeca, que foge na chuva. Aqui, a figura apresenta chifres, dentes pontiagudos, unhas cumpridas e barba.

Figura 61 – Jeca encontra o Mal-Diabo



Fonte: *Jeca contra o capeta* (Amácio Mazzaropi e Pio Zamuner, 1975)

Se esses dois filmes evocados constroem o Mal-Diabo enquanto desejo, ora para realizá-lo, ora para o afastar, em *A vez de matar, a vez de morrer* o mal e o desejo se atualizam de outras formas, formando um Mal-Desejo sem Diabo, mas com as mesmas lógicas de vingança, morte e confronto. Em um pequeno movimento memorial, observamos na obra de Guimarães Rosa um conflito entre jagunços e o pacto com o Diabo enquanto promessa de vingança; em *A marvada carne*, um movimento para saciar o desejo corporal de comer carne de vaca guia o protagonista durante toda a narrativa; e em *Jeca contra o capeta*, o Diabo está na imaginação de Jeca enquanto moral - não é que ele exista, ele é a imagem do adultério para o homem.

A vez... apresenta uma história de amor e de vingança movida por corpos de homens que desejam uns aos outros. A homossexualidade é o Mal-Diabo no campo, vista como pecado e desvio pelos habitantes de interior, principalmente pelo viés religioso. O pecado da homossexualidade cria a tensão entre os personagens do curta-metragem que, enquanto se beijam, comportam-se como animais: cospem, batem-se, brigam e derrubam-se no chão. Longe de ser uma construção caricata, aqui o mal se configura como um desvio nos corpos dos camponeses: o Diabo é o desejo.

Figura 62 – Élcio e Robson se beijam em *A vez de matar, a vez de morrer*



Fonte: Elaborado a partir dos frames de *A vez de matar, a vez de morrer*

Se o inferno é o local destinado aos pecadores, àqueles que escolhem o mal e não o bem, a homossexualidade no campo é lida como prática de pecadores na maioria dos casos. A Igreja tem forte influência no interior, e isso também constrói a ideia de mal e de bem pautada nas leis católicas. Sobre o tema:

Controlando corpo e alma, a Igreja tentara, desde os primeiros escritos de Paulo, coadunar o aparentemente incomparável domínio da sexualidade terrena com a salvação eterna. Três elementos – continência, casamento e fornicção – deveriam arranjar-se em um sistema binário, cujos elementos eram o bem e o mal. Virgindade e continência seriam preferíveis à sexualidade conjugal, segundo o mesmo apóstolo Paulo, e se abriria uma terceira via adaptada às realidades sociais: aquela do “menos mal”, entre o melhor e o pior. Com essa solução, a Igreja criava um tipo de sexualidade útil, lícita e protegida, evitando condenar ao pecado mortal a maioria dos casais que quisesse fazer amor. (ROGERS, 2006, p. 90)

O desejo dos corpos rurais encontra na figura do Diabo uma maneira de expurgar ou conseguir o que se almeja. Vemos no curta-metragem o Diabo enquanto figurativo na construção de pecado, diferentemente dos outros exemplos, que recorrem a uma caricatura, com utilização de artifícios como luzes, maquiagem e vozes distorcidas. Se o Mal é o que está nas moitas e no sexo, o Bem é a redenção e se apresenta como dádiva dos céus.

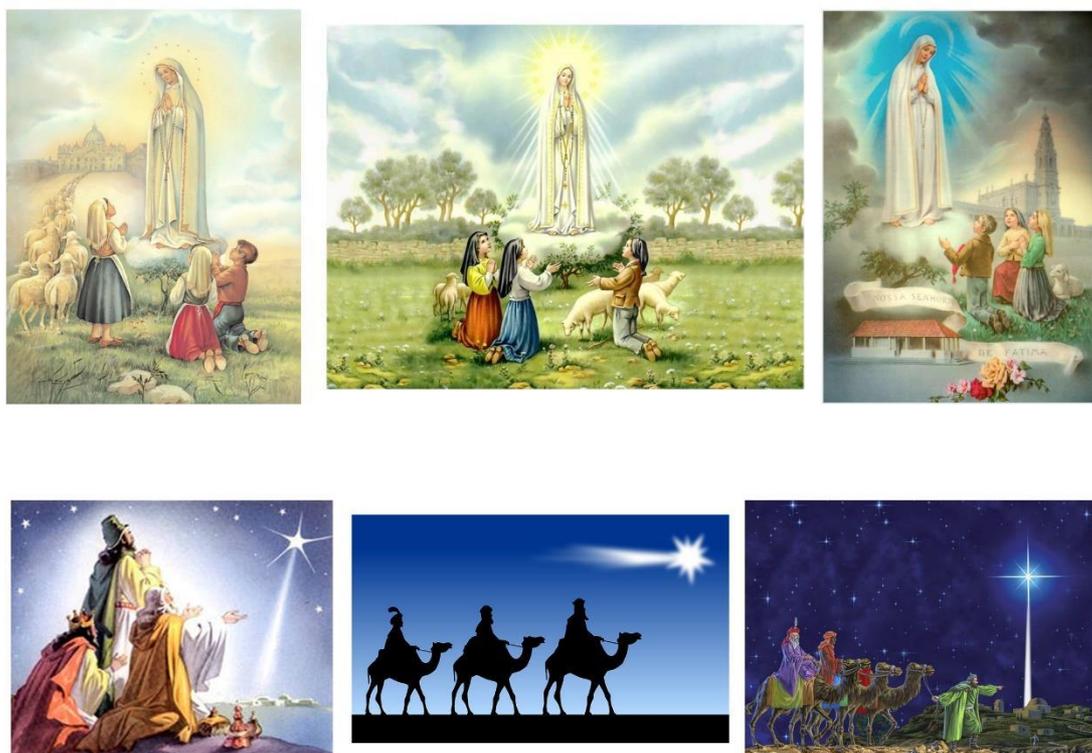
4.3.3 O Bem ou o Clarão que vem do Céu

Na Bíblia, quando Jesus Cristo nasceu, os três reis magos receberam um aviso dos Céus em forma de corpo brilhante. Posteriormente, esta estrela foi denominada como “estrela de Belém” ou “Estrela Guia”, e foi a partir de seu brilho que Jesus foi anunciado. Já em 1916, outro sinal dos céus marcaria a história do catolicismo no mundo. Durante

um dia de pastoreio, Nossa Senhora de Fátima fez uma aparição a três crianças camponesas. Denominados como *Os Três Pastorinhos de Fátima*, as crianças receberam três segredos, os quais ainda são um emblema para toda a comunidade católica. Inclusive, acredita-se que o último segredo teria relação com o apocalipse e a redenção da humanidade, que ascenderia aos céus, sentando-se à direita de Deus.

Na montagem abaixo, os principais resultados da pesquisa no Google quando procuramos por “Os Pastorinhos de Fátima” e “Três Reis Magos” revelam a presença recorrente de uma luz que vem dos céus e que acompanha o milagre da Santa ou da vinda de Jesus à terra.

Figura 63 – Montagem com imagens encontradas no Google quando pesquisados os termos “Os Pastorinhos de Fátima” e “Três Reis Magos”

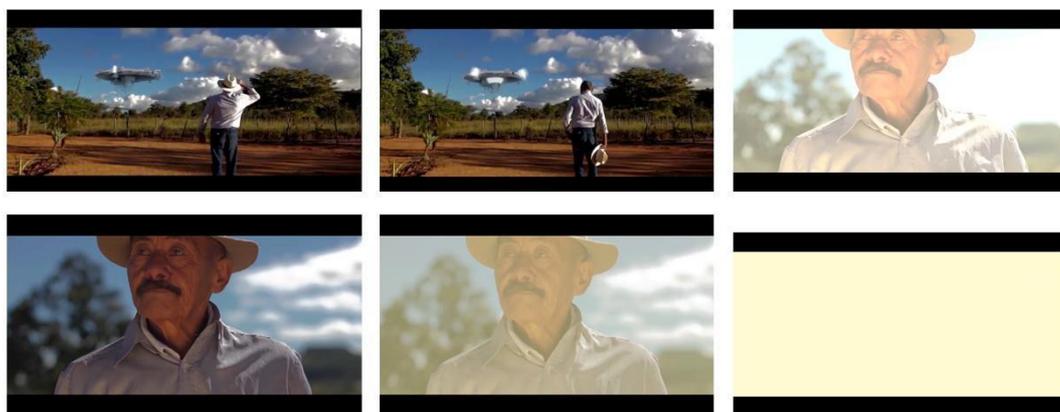


Fonte: Elaborado pela autora.

O Céu, em filmes rurais brasileiros, apresenta-se como milagre e clarão, ilumina a vida e faz com que se alcance alguns desejos. É através da reza para o céu que o agricultor pede que a chuva caia para que a plantação germine, por exemplo. O Céu-Milagre é suspense: espera-se que hora ou outra ele atenda ao que a alma anseia através de orações.

Em *A retirada para um coração bruto*, o céu quebra a espera de Ozório. Até o Céu agir na narrativa, há um silêncio geral, uma espera, uma suspensão para que a tristeza da perda da esposa seja saciada. Ozório ouve rock e compra uma pedaleira. A partir deste gesto, o Céu também realiza seu papel na narrativa e realiza um milagre na vida do idoso. Porém, no lugar de anjos ou santos, a narrativa recebe extraterrestres e uma nave espacial. O clarão da nave infecta o plano e, no momento em que Ozório olha para o Céu, pequenos rastros técnicos na imagem do filme prenunciam o acontecimento milagroso. Na montagem abaixo, Seu Ozório percebe que algo vêm do céu.

Figura 64 – Algo surge no céu em *A retirada para um coração bruto*



Fonte: Sequência elaborada pela autora a partir de frames do *A retirada para um coração bruto*.

A luz que sai do OVNI ilumina o rosto de Seu Ozório e faz com que a imagem perca sua estabilidade. Uma quebra de expectativa do que esperamos que venha do céu parece tirar a imagem do eixo: nem santo e nem anjo, o que Ozório recebe dos céus são extraterrestres.

Ao evocar filmes brasileiros rurais que tematizam o milagre e o céu, recorremos a *O Auto da Compadecida* como primeiro exemplo. A história de Chicó e João Grilo é situada em uma cidade do sertão da Paraíba e mescla elementos fantásticos com conflitos regionais. Em determinada altura do filme (Guel Arraes, 2000), quando João Grilo morre, presenciamos o Diabo – animalesco e no breu, como visto no tópico anterior – querendo levar ele e outros moradores para o inferno. João Grilo grita por Jesus e pede que ele interceda por eles. Antes mesmo da aparição imagética de Jesus, todo o ambiente vai se iluminando, desde velas acesas até o rosto dos personagens. Aqui, o milagre do julgamento justo para a ida ao céu ou ao inferno é feito a partir da presença dos Céus. Abaixo, frames do longa-metragem.

Figura 65 – A aparição do Diabo em *O Auto da Compadecida*



Fonte: Sequência elaborada pela autora a partir de frames do filme *O Auto da Compadecida* (2000, Guel Arraes)

Se o fantástico, o mito e o exagero parecem tematizar a religião em filmes rurais, vemos em *A retirada para um coração bruto* que é possível atualizar a ideia de milagre e Céu ao inserir OVNI e extraterrestres na narrativa. O clarão que ilumina a vida de Ozório e o possibilita performar uma música de metal com uma banda de ETs rompe com o divino e faz com que o desejo dos corpos rurais tenha outras experiências; transcendam de outras formas.

Entre o céu e o inferno, há sempre o desejo.

5. PASSANDO A TRAMELA

O presente trabalho nasce da necessidade de o meu corpo-pesquisadora entender as imagens que me cercam. Articulo a minha trajetória enquanto moradora do interior,

portadora de sotaque forte, fã de sertanejo, bacharel em cinema, realizadora e crítica, em direção à compreensão da minha Ruralidade. A questão central – força motriz que perpassa toda a pesquisa – concentra-se na compreensão das atualizações de corpos rurais em três tendências: *paisagens*, *sexualidades* e *transcendência*. Para dar a ver como as atualizações agem em corpos fílmicos, elegemos dois curtas-metragens como as materialidades passíveis de observação: o mato-grossense *A vez de matar, a vez de morrer* (2016, Giovani Barros) e o mineiro *A Retirada para um coração bruto* (2017, Marco Antônio Pereira).

Parto de dois eixos teóricos para elaborar meu pensamento. O primeiro compreende as formas de conceber os rurais. Apropriamo-nos de teorias clássicas sociais de dualidade entre cidade e campo e da contaminação de um espaço pelo outro. Em seguida, adotamos teorias contemporâneas sobre espaços rurais marginalizados, como as moitas, para pensar em Ruralidades complexas que costumam fugir dos olhares teóricos. A partir disso, são evocadas algumas construções midiáticas de Ruralidades para dar a ver ideias que parecem ser fixas até hoje no imaginário sobre rurais. Por fim, o primeiro capítulo se finda com os corpos dos diretores dos empíricos, percebendo seus filmes como um amontoado de imagens das suas infâncias no interior, de memórias cinematográficas e experiências como realizadores.

O segundo eixo se concentra nas formas precárias de realização de audiovisual no país em paralelo com as limitações técnicas tidas como duração na nossa indústria cinematográfica. Em um movimento memorial, evocamos alguns momentos que ilustram a falta de insumos para a construção de produtos fílmicos. Criamos uma reflexão sobre espaços de invenção edificados no cinema brasileiro, como as bordas e a garagem. Então, desembocamos no espaço inventado para nossos empíricos: o paiol. Nosso paiol é o local de criação de filmes rurais. Os realizadores dos curtas-metragens relatam a experiência de produzir com poucos recursos no interior e como as improvisações técnicas elaboram um certo tipo de estética de Ruralidades.

O *paiol* é o ponto emblemático da pesquisa. Optamos por construí-lo como plano de fundo para as tendências se mostrarem. É o local de invenção do campo, do interior, dos diretores das nossas materialidades. O recorte que propomos como “paiol” está inserido em lógicas estéticas e técnicas próprias do campo: tijolos e caixotes de madeira utilizados como tripés, luzes improvisadas pela ausência de energia elétrica ou pela distância entre a locação e qualquer outro ponto geográfico, a câmera em cima de árvores, dentro de buracos, a criação de moitas pelo breu, pela incapacidade da câmera de criar luzes.

Os muitos rótulos do cinema nacional mostram um sintoma técnico e estético: a Estética da Fome, o Cinema de Invenção paulista, a Retomada dos anos 2000, o Cinema de Bordas, o Cinema de Garagem. Todos nos falam sobre a precariedade, as limitações e deficiências da indústria ao mesmo tempo que mostram, imagetivamente, marcas disso: o som inaudível, o grão do filme vencido, a câmera instável na mão. Em paralelo às Ruralidades e à precariedade das nossas produções, ensaiamos o conceito de Cinema de Paiol, em que as ferramentas dispostas no ambiente rural servem tanto para o trabalho braçal dos habitantes, quanto para construir gambiarras técnicas em filmes captados no interior.

Para atravessar o espaço de invenção, localizamos três tendências de Ruralidades que se manifestam e se atualizam no paiol. Encontramo-las enquanto produzíamos um volume intenso de textos sobre os curtas-metragens. A metodologia apropriada dava conta das questões do corpo enquanto centralidade, percebendo as imagens como memórias e construtos. A partir da montagem dos frames dos empíricos observamos três choques de sentido que fizeram nascer as constelações de paisagens, sexualidades e transcendência. Todas sendo atualizadas pelas imagens das materialidades.

As paisagens se atualizam enquanto espaço de superação e travessia. Se nos filmes evocados como memória há uma insistência na busca por insumos materiais, como trabalho e comida, nos curtas-metragens temos uma falta afetiva sendo tensionada. A subjetividade dos moradores do campo e suas Ruralidades são trazidas por meio de algumas rupturas canônicas. Os rurais já não esperam atravessar a distância entre uma casa e outra para conseguir oportunidades de uma vida melhor; são eles que recebem visitas de seres de outros mundos. Tampouco o sertanejo como gênero musical é utilizado para suprir a solidão – consequência do distanciamento entre um lugar e outro –, mas o rock pesado e o uso de guitarras e baterias.

As sexualidades também são observadas como recorrência em filmes de temática rural e atualizadas em nossos empíricos. Partimos de locais de sociabilidade masculina compreendidos como “casa dos homens” para observar comportamentos que reiteram certo papel de gênero de “macho”, como as brigas e a violência. Na materialidade elegida como atualização, vemos como as moitas e os espaços de breu agem nas casas dos homens, fazendo com que desejos sejam performados e materializados. A ausência da mulher também faz parte da filmografia rural. A mulher aparece pouco e, quando se faz presente, desempenha um papel secundário na narrativa do homem. Nos curtas, essa ausência é atualizada na forma: não está colocada na história o lugar de escora perante os

acontecimentos; é a própria câmera – partindo de um olhar masculino – que não consegue encontrar a mulher e, quando tenta achá-la, concentra-se em cômodos como a cozinha.

Já a transcendência está inscrita em uma dualidade muito presente no espaço rural e nas Ruralidades: o Bem e o Mal ou, ainda, Deus e Diabo e suas manifestações. Se nas memórias fílmicas evocadas o Diabo ou Deus são representados a partir de construções fantásticas, como a presença de chifres, pelos, dentes pontiagudos, nos empíricos, o mal é encarnado em espaços mais subjetivos, como na homossexualidade em corpos de homens. O fantasma também é trazido à constelação. Seu corpo transcende a morte para se materializar nos filmes e se atualiza como fio narrativo. Se em filmes rurais tínhamos o fantasma – ou o corpo de volta à vida – como catarse ou como momento de tensão, em *A vez de matar, a vez de morrer* o corpo do morto guia a trama e aciona todos os flashbacks.

A pesquisa se contextualiza em um panorama de pouco ou quase nenhuma pesquisa sobre Ruralidades. Os textos que abordam a questão estão inscritos em uma tradição de oposição entre campo e cidade ou, ainda, em uma visada romântica sobre os filmes dos anos 1960 e um paralelo latente entre construções de personagens e Jeca Tatu. Nos propusemos, então, a analisar os construtos rurais e as Ruralidades em atualização baseados no corpo da pesquisadora enquanto rural, nos corpos dos realizadores dos curtas-metragens e nos próprios corpos fílmicos, que atualizam a memória técnica do audiovisual. Foi por este viés, que toma o corpo enquanto materialidade inscrita de memória, que enxergamos as Ruralidades.

Ao fim do texto, acreditamos que nosso espaço de invenção criado para suprir a ausência de lugares de fala para algumas das questões aqui abordadas, ainda será muito frutífero para darmos continuidade aos estudos dos filmes do interior brasileiro. Com a democratização dos equipamentos de captação e edição, espera-se que cada vez mais os rurais possam se filmar e filmar as Ruralidades que os cercam, transformando-se, também, nas imagens centrais que se chocam e criam suas próprias constelações.

REFERÊNCIAS

AMANCIO, Tunico. Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme. In: **Revista Alceu**, v.8. n 15. Rio de Janeiro, 2007.

AVELLAR, José Carlos. **O chão da palavra: Cinema e literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BARSALINI, Glauco. **Mazzaropi, o Jeca do Brasil**. Campinas: Editora Átomo, 2002.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. **Passagens**. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte/São Paulo: Ed. UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução: Paulo Neves - São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERNARDET, Jean Claude. **Historiografia Clássica do cinema brasileiro**. São Paulo: Annablume, 1995

_____, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BÍBLIA, A. Evangelho de João. In: BÍBLIA. **Sagrada Bíblia Católica: Antigo e Novo Testamentos**. Tradução: José Simão. São Paulo: Sociedade Bíblica de Aparecida, 2008.

CESAR JUNIOR, Sergio. **Canto da saudade (1952): o universo rural brasileiro na obra do cineasta Humberto Mauro**. 2016. 221 f. Dissertação (Mestrado) - Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), Guarulhos, 2016.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. São Paulo: Editora Brasiliense S.A, 1985.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. São Paulo: Ed. 34, 2004.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs ± capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do Tempo: História da Arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015

DUSSE, Fernanda. Corpos fronteiriços: territórios e fuga em O céu de Suely. In: **Nonada**, Porto Alegre, v.1, n. 26, 1º semestre de 2016.

EISENSTEIN, S. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

FERREIRA, Gisele M. Pedagogia do cinema no coração do Brasil: o documentário vai à educação básica rural. In: **Doc On-line**, n. 27, março de 2020, p. 25-35.

FERREIRA, L. S. **Juventude contemporânea no contexto da ruralidade: um estudo sobre jovens estudantes de Bela Vista de Goiás**. 2019. 125 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. Organizado por Rafael Cardoso. Tradução de Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

FRANCO, Diego M. V. Olhar, sentir, curar: o cinema de garagem e a crítica contemporânea. In: **Anais Digitais do XXI Encontro Socine**, 2017, online.

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

GALVÃO, Maria Rita. O desenvolvimento das ideias sobre Cinema Independente. In: **Cadernos da Cinemateca nº 4**. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 1980. p. 13-23.

GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989.

GOMES, P. E. S. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2ª edição, 1986.

IKEDA, M. **Cinema de garagem: panorama da produção brasileira independente do novo século**. Rio de Janeiro: WSET Produções, 2012.

_____. O “cinema de garagem”, provisoriamente: notas sobre o contexto de renovação do cinema brasileiro a partir da virada do século. In: **Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento**, vol. 5, n.º 2, p. 457-479, 2018.

IKEDA, M; LIMA, D. (orgs.). **Cinema de garagem – um inventário afetivo sobre o jovem cinema brasileiro do século XXI**. Belo Horizonte/Fortaleza: Suburbana Co, 2011.

JÚNIOR, Almeida. **Apertando o lombilho**. 1895. Óleo sobre tela, 64.00cm x 88.00cm.

_____. **Caipira picando fumo**. 1893. Óleo sobre tela, 202.00cm x 141.00cm.

_____. **Amolação interrompida**. 1894. Óleo sobre tela, 200cm x 140cc.

_____. **Pescando**. 1894. Óleo sobre tela, 64.00cm x 85.00cm.

_____. **O Violeiro**. 1899. Óleo sobre tela, 141.00cm x 172.00cm.

KAYSER, B. **La renaissance rurale**. Sociologie des campagnes du monde occidental. Paris: Armand Colin, 1990.

KILLP, Suzana (Org.) **Tecnocultura audiovisual: temas, metodologias e questões de pesquisa**. Porto Alegre: Sulina, 2015.

KOSBY, Marília Floôr; LIMA, Daniel Vaz; RIETH, Flávia. Centauros de motocicleta: o cavalo como testemunha do “processo domesticatório” do gaúcho. In: **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 23, n. 48, p. 197-223, 2017.

- LEFEBVRE, Henri. **A revolução Urbana**. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- LOBATO, Monteiro. **Urupês**. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- LYRA, Bernadette & SANTANA, Gelson (orgs.). **Cinema de bordas**. São Paulo: A Lápis, 2006.
- MAIA, Lucas B. **Produção, distribuição e exibição - Cinema brasileiro da Retomada (1995 - 2005)**. Monografia (Monografia em Economia) - UFSC. Florianópolis, 2008.
- MARX, K. & ENGELS, F. **A ideologia Alemã**. Trad. Castro e Costa, L. C. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- MESQUITA, Claudia. A presença de uma ausência: A falta que me faz e Morro do Céu. In: **Devires**, Belo Horizonte, v.7, n.2, Julho de 2010.
- MENDRAS, H. A cidade e o campo. In: QUEIROZ, Maria I. P. de. (Org.). **Sociologia Rural**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1969.
- MORAVI, Ana. Cinema contemporâneo e artes plásticas: um horizonte de quimeras. In: **Cinema de garagem: panorama da produção brasileira independente do novo século**. Rio de Janeiro: WSET Produções, 2012.
- MOREIRA, R. J.. Subalternia, estudos rurais e política no mundo rural brasileiro. In: **Estudos Sociedade e Agricultura (UFRRJ)**, v. 22, p. 56-87, 2014.
- QUEIROZ, R. de. **O Quinze**. 77ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.
- PERUTTI, Daniela C. **Gestos feitos de tinta: As representações corporais nas pinturas de Almeida Júnior**. Dissertação (Dissertação em Antropologia) - USP. São Paulo, 2007.
- REIS, D. S. dos. O rural e urbano no Brasil. In: **Encontro Nacional de Estudos Populacionais**, nº 15, 2006. Caxambú. Anais Caxambú: ABEP, 2006. p.1-13.
- RIBEIRO, Daniel M. As Imagens Dialéticas de Walter Benjamin na Montagem de Godard. In: **Paralaxe**, v. 4, nº 1, 2016.
- RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro. A formação e o Sentido do Brasil**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- ROCHA, Glauber. A Eztetyka da Fome 65. In: ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 63-67.
- _____. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. Prefácio: Ismail Xavier. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- _____. **O século do cinema**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985.
- _____. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ROGERS, Paulo. **OS AFECTOS MAL-DITOS: o indizível nas sociedades camponesas**. São Paulo: Hucitec, 2008.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental, Transformações contemporâneas do desejo**. São Paulo: Ed. Sulina, 1989.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira – 36ª edição, 1986.

RUY, Karine S. Os espaços do cinema de baixo orçamento no Brasil. In: **Rebeca**. Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, n 1, v. 5, 2016.

SANTOS, M. V. M. Dois curtas e o sertão no Cinema Brasileiro contemporâneo. In: **Revista Café com Sociologia**, v. 2, p. 9-15, 2013.

_____. O Céu de Suely no tempo-espaço pós-moderno. In: **Revista BALEIA NA REDE – Estudos em arte e sociedade**, vol. 1, nº 11, p. 139-161, 2014.

SANTOS, Milton. **Por uma Geografia Nova: da crítica da Geografia a uma Geografia Crítica**. 3ª edição. São Paulo: HUCITEC, 1986.

SOROKIN, Pitirim A.; ZIMMERMAN, Carlo C.; GALPIN, Charles J. **Diferenças fundamentais entre o mundo rural e o urbano**. In: MARTINS, José de Souza. Introdução crítica à sociologia rural. São Paulo: Hucitec. 1981.

SUPPIA, Alfredo; MELO, Maria Cristina Couto. Transformações do pensamento cinematográfico independente brasileiro. In: **Revista Alceu**, [S.l.], v. 20, n. 38, p. 49-66, jun. 2019. Disponível em: <<http://periodicos.puc-rio.br/index.php/revistaalceu/article/view/714>>. Acesso em: 20 jun. 2020.

THEMUDO, T. **Gabriel Tarde: sociologia e subjetividade**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

TOLENTINO, C. A. F. **O rural no cinema brasileiro**. São Paulo: Edunesp, 2001.

_____. Ruralismos e ruralidades na perspectiva do cinema brasileiro dos anos 2000. In: **Territórios, Movimentos sociais e políticas de reforma agrária no Brasil**. São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2015.

TREVISAN, Anderson R. O cinema educativo de Humberto Mauro: análise do filme Cantos de Trabalho. In: **Pro-posições**, v. 30. Campinas, 2019. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-73072019000100519&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em 30 de junho de 2020.

VEIGA, José Eli. Destinos da ruralidade no processo de globalização. In: **Estudos Avançados**, vol. 18, n. 51, 2004.

VELLOSO, Rita. Pensar por constelações. In: BERENSTEIN, Paola. **Nebulosas do pensamento urbanístico**. Salvador: EDUFBA, 2018.

VUGMAN, Fernando Simão. Western. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papyrus, 2006.

VREESWIJK, Anna Maria Dias. **O MST em cena: imagens e subjetividades dos Sem Terra no documentário brasileiro (1987/2008)**. 2013. 233 f., il. Tese (Doutorado em História) —Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

WALL, K. **Famílias no campo: passado e presente em duas freguesias do baixo minho**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1998.

WOLF, Eric. **Sociedades Camponesas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

2 FILHOS de Francisco. Direção: Breno Silveira. Brasil: Conspiração Filmes; ZCL Produções Artísticas; Columbia Tristar Filmes do Brasil; Globo Filmes; Zezé Di Camargo e Luciano Produções Artísticas, 2005.

A FESTA da menina morta. Direção: Matheus Nachtergaele. Brasil: Bananeira Filmes, 2008.

A MORTE comanda o cangaço. Direção: Carlos Coimbra. São Paulo: Aurora Duarte Produções Cinematográficas Ltda, 1960.

A OUTRA Margem. Direção: Nathália Tereza. Mato Grosso: Synapse Produções Ltda, 2015.

A RETIRADA para um coração bruto. Direção: Marco Antonio Pereira. Minas Gerais: Estúdio Marco, 2018.

A VEZ de matar, a vez de morrer. Direção: Giovani Barros. Mato Grosso do Sul: Giovani Barros, 2016.

ARÁBIA. Direção: Affonso Uchoa e João Dumans. Minas Gerais: Katásia Filmes e Vasto Mundo, 2017.

BARRAVENTO. Direção: Glauber Rocha. Bahia: Iglu Filmes, 1961.

CANTO da Saudade. Direção: Humberto Mauro. Minas Gerais: Estúdios Rancho Alegre, 1952.

DA TERRA nasce o ódio. Direção: Antoninho Hossri. São Paulo: Cinematográfica Santa Rita, 1954.

DEUS e o Diabo na terra do sol. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 1964.

JECA Tatu. Direção: Milton Amaral. São Paulo: Felix Aidar, 1959.

MANHÃ na Roça. Direção: Humberto Mauro. Rio de Janeiro: INCE - Instituto Nacional do Cinema, 1956.

MEU nome é Tonho. Direção: Ozualdo Candeias. São Paulo: Produtora e Distribuidora Cinematográfica Ibéria Ltda, 1969.

O AUTO da Compadecida. Direção: Guel Arraes. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 1999.

O CANGACEIRO. Direção: Lima Barreto. São Paulo: Companhia Cinematográfica Vera Cruz S.A, 1953.

O CÉU de Suely. Direção: Karim Ainouz. Ceará: VideoFilme Produções Artísticas, 2006.

O MATADOR. Direção: Amaro César e Egydio Eccio. São Paulo: Companhia Cinematográfica Vera Cruz, 1964 - 1967.

ORDET. Direção: Carl Theodor Dreyer. Dinamarca, 1955.

QUERÊNCIA. Direção: Helvécio Marins Júnior. Minas Gerais: Eliane Ferreira, 2018.

RIFLE. Direção: Davi Pretto. Rio Grande do Sul: Tokyo Filmes, 2016.

SÃO Bernardo. Direção: Leon Hirszman. Rio de Janeiro: Saga Filmes, 1973.

SIMÃO, o fantasma trapalhão. Direção: Paulo Aragão. São Paulo: Globo Filmes, 1998.

UMA pistola Para Djeca. Direção: Ary Fernandes. São Paulo: PAM Filmes, 1970.