

**Um cinema feito com pouco ou quase nada: imaginários rurais em
*A Retirada para um coração bruto*¹**

Analu FAVRETTO²
Tiago Ricciardi Correa LOPES³
Universidade do Vale dos Sinos (UNISINOS)

RESUMO:

O curta-metragem *A Retirada para um coração bruto* (2017, Marco Antônio Pereira) aborda, de maneira inusitada, a solidão e o luto de um homem idoso no campo. Neste texto, tomamos como ponto de partida a análise do referido filme para esboçarmos considerações sobre o cinema rural brasileiro contemporâneo. Para tanto, buscamos definir o “Rural” no cinema enquanto construtos de ruralidade, os quais modelam imaginários e ampliam a memória do Rural. A partir da autenticação de construtos imagéticos de figuras rurais, propomos sublinhar, ao longo de nossas observações, implicações estéticas e narrativas originadas da escassez de recursos financeiros, materiais e tecnológicos – algo que dura como marca no cinema nacional e que é atualizado em *A retirada para um coração bruto*.

PALAVRAS-CHAVES: Cinema brasileiro; Ruralidades; Tecnocultura; Imaginários.

Introdução

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

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, XX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, pela Universidade do Vale dos Sinos (UNISINOS). Possui graduação em Cinema e Audiovisual, pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel). E-mail: nalu.fvt@gmail.com

³ Professor e pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS). E-mail: tricciardi@unisinis.br

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 rural⁴. Assim, realizaremos, ao longo deste percurso, alguns apontamentos sobre o filme *A Retirada para um coração bruto* (2017), de Marco Antônio Pereira, produzido no interior do estado de Minas Gerais, na cidade de Cordisburgo.

A Retirada para um coração bruto mistura elementos de diversos gêneros – drama, comédia, musical e cinema fantástico – apresenta a seguinte sinopse: “Ozório é um senhor que vive sozinho em um local isolado. Ele passa os dias ouvindo rock no rádio, enquanto vive o luto da sua companheira. Isso até que um movimento no céu quebra sua solidão” (FESTIVAL DO RIO, 2020).

A imagem (Figura 1) utilizada para divulgação de *A retirada para um coração bruto* chama a atenção: nela, vemos o protagonista do filme, Seu Ozório, observando uma nave espacial, que, como um estrangeiro em solo brasileiro, paira sobre a paisagem agreste e terrosa do interior mineiro.

Figura 1 – Imagem de divulgação do curta-metragem *A Retirada para um coração bruto*



Fonte: Portal da cultura pernambucana. Disponível em:

<http://www.cultura.pe.gov.br/canal/funcultura/curta-taquary-anuncia-filmes-selecionados-para-11a-edicao/>. Acesso em: 09 de outubro de 2020.

Além de ter sido o diretor do filme, Marco Antônio Pereira foi também seu roteirista, produtor e montador. Como forma de viabilizar a produção do curta, Pereira filmou todas as cenas com não-atores, valendo-se do apoio de seus próprios vizinhos para

⁴ Trata-se de uma escolha, visto que este texto é decorrente de um recorte sobre a pesquisa *Corporalidades rurais: paisagens, sexo e transcendência em filmes de garagem*, que está sendo realizada no PPGCCOM da UNISINOS – linha de pesquisa Mídias e Processos Audiovisuais.

atuarem como personagens do curta. Nenhuma cena foi captada em estúdio e todo o material foi editado em seu computador pessoal. A exibição do filme ocorreu basicamente em festivais de cinema – atualmente, o curta está disponível para acesso via plataformas de compartilhamento audiovisual.

Entendemos o Rural no cinema como uma memória (BERGSON, 2006) que se atualiza e que cujos imaginários (FLUSSER, 2002) é modelada no interior da cultura técnica dos meios de comunicação. Ao longo do texto, buscamos acessar alguns estratos dessa memória ao tratarmos da precariedade técnica que caracteriza e atravessa a produção fílmica do cinema brasileiro ao longo de várias gerações – Cinema Novo, Cinema Marginal, Cinema de Garagem – para, em seguida, elaborarmos alguns apontamentos sobre o cinema rural brasileiro contemporâneo.

Imaginários rurais

As definições sobre o Rural – sobre o que é “Rural” – variam de acordo com as perspectivas adotadas: para a Economia, o rural é definido a partir de seus modos de produção; para a Geografia, o rural refere-se àqueles que habitam o campo – e urbano a quem habita a cidade; já para a Antropologia, o rural são os tipos caracterizados pelas culturas das regiões do Brasil – o caboclo, o sertanejo, o caipira, o matuto, etc. (VREESWIJK, 2008).

Ao imaginar Ruralidades, há inúmeros recortes que podem ser aplicados. O recorte regional quando se imagina um gaúcho ou um cangaceiro, por exemplo. Ainda, se observarmos o Jeca Tatu, é o recorte através de uma construção literária e cinematográfica da figura do rural paulista. Enfim, é impossível representar ou definir “um” rural, visto que figurações sobre o rural se originam de construções culturais em que, frequentemente, os meios de comunicação, dentre os quais o cinema, exercem papel fundamental.

Para a maioria das pessoas, isto é, para o senso comum, imaginar um habitante do meio rural é quase sempre um exercício de evocação de figuras clichês: talvez a figura de um Jeca Tatu, com suas vestes humildes, camisa xadrez, jeito divertido de andar e falar. Talvez um *agroboby* em sua camionete, lembrando um pouco o cantor Gustavo Lima. Ainda, pode ser possível que imagens de festas juninas, propagandas do Agro e até mesmo personas de Reality Shows venham à tona.

Tais figuras evocadas são resultantes de algumas formas recorrentes de conceber, imagetivamente, as pessoas do campo em nossa cultura. São, portanto, formas de imaginar o Rural.

Para Flusser (2002), entre nosso olhar e as imagens do mundo há algo que emerge. No choque entre a contemplação e o objeto, a imaginação age para criar figuras e codificar símbolos. Ainda, na esteira do filósofo “a imaginação é a capacidade de decodificar fenômenos de quatro dimensões em símbolos planos e decodificar as mensagens assim codificadas. Imaginação é a capacidade de fazer e decifrar imagens”. (FLUSSER, 2002, p. 7). A imaginação são imagens que nascem da observação de *Algo*. São imagens que não se criam por si só e constituem uma rede de fabricação de diversas fontes.

Para Kilpp (2003, p. 10), “o imaginário só pode ser capturado quando mediado, isto é, quando encontramos registro dele, quando ele se faz narrativa ou imagem, quando se faz presente de alguma forma discursiva”. Portanto, é também a partir das imagens criadas pela literatura, pela pintura, pelo teatro, pela fotografia e pelo cinema que figuras rurais são imaginadas no interior da cultura.

Em nossa proposta, recorremos ao conceito de *duração*, do filósofo francês Henri Bergson (1999), para conceber as Ruralidades enquanto uma tendência – o devir rural – que, ao se efetuar em diferentes materialidades e mediante diferentes fenômenos, atualiza e amplia a memória do Rural. As “Ruralidades”, sob esta perspectiva, dizem respeito 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, dentre 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 fílmica (as imagens técnicas) do curta-metragem *A retirada para o coração bruto*, a partir do qual busca-se identificar, enfocando aspectos de sua produção, como uma parcela da filmografia nacional recente vem provocando alguns deslocamentos, rupturas e tensionamentos sobre os modos de imaginar o rural na contemporaneidade.

Um cinema feito com pouco ou quase nada

Em 1979, num artigo para a Folha de São 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).

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 a ‘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), as quais se caracterizavam por serem “de orçamentos reduzidos e esquemas de produção rápida, visando capitalização” (Ibidem, p. 55)

Com a crise da Embrafilme⁵ 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* ganha novos sentidos com a criação da Globo Filmes, em 1998. A partir de então os filmes que não são vinculados a 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 do 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

⁵ 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.

contemporaneidade, o acesso a câmeras portáteis e softwares em computadores pessoais, torna viável que um filme seja feito em espaços domésticos – na *garagem*⁶. 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 Bressane, a precariedade é um elemento central para a compreensão da estética do filme

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. Localizado 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, se prostituem. Para Fernão Ramos, o filme *O Bandido da Luz Vermelha* (1970, 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

⁶ 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.

(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?

Deslocamentos e improvisação em *A retirada para um coração bruto*

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* insere-se 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.

Um “desvio” como esse 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 havia permeado a cinematografia brasileira⁷.

Assim como em *A retirada para um coração bruto*, 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,

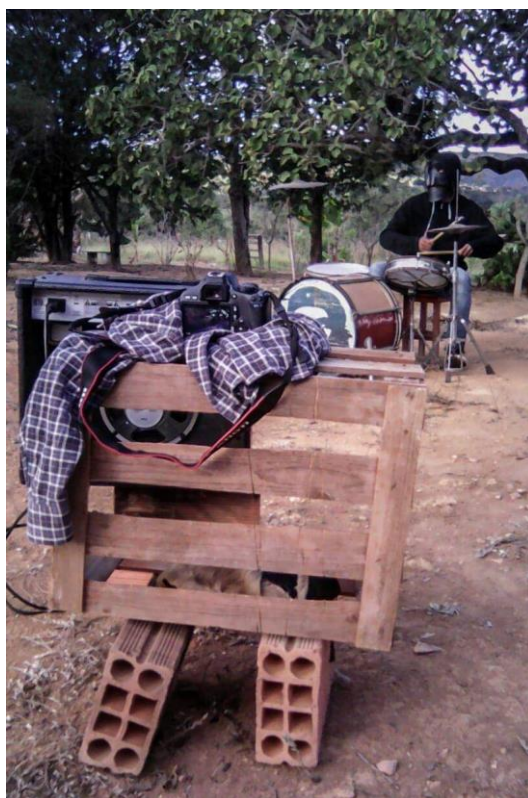
⁷ Relembramos de obras de Leon Hirszman, como *Cantos de Trabalho* (1974 – 1976) e *Maioria Absoluta* (1964), por exemplo, em que as narrativas circundam questões relacionadas ao trabalho, resumindo o homem e mulher rural ao lugar de retirante, cujo objetivo é apenas sair da sua terra em busca de melhores oportunidades de emprego.

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 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 2 mostra o set de gravação do curta-metragem *A Retirada para um coração bruto* (2017, Marco Antônio Pereira). A imagem seguinte (Figura 3), mostra um frame do filme.

Figura 2 - 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.10000536345037.-2207520000.&type=3>. Acesso em: 09 de outubro de 2020.

Figura 3 - Frame do filme *A Retirada para um coração bruto*



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

O curta-metragem, 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 é 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 paulista monta um filme ruidoso, incompreensível 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 4 e 5, 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 do manuseio da terra, nos direciona a uma estética própria de um cinema que alia a versatilidade do dispositivo à inventividade do seu realizador.

Figura 4 - Seu Ozório enterra a câmera em *A Retirada para um coração bruto*



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

Figura 5 - A câmera observa Seu Ozório em *A Retirada para um coração bruto*



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

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 6 – 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 6, 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)

Considerações finais

O curta-metragem *A Retirada para um coração bruto* se mostra potente em duas vias: a primeira, como obra de pouquíssimo incentivo financeiro, que utiliza de ferramentas *in natura* da roça para construir suas técnicas; o segundo, no sentido de construção imagética e narrativa, em que alienígenas, naves espaciais e o rock invadem a paisagem terrosa mineira, provocando algumas intermitências sobre os modos de imaginar o rural na contemporaneidade.

Ao acionarmos o curta-metragem, memórias do cinema brasileiro de temática emergem pela própria necessidade do corpo audiovisual de durar enquanto devir: Jeca

Tatu não é chamado ao texto apenas para ser contraposto a Seu Ozório; pois Jeca Tatu, de certa forma, constrói Seu Ozório.

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 sinalizam para uma certa precariedade, as limitações e deficiências, da indústria, ao mesmo tempo em que mostram, imagetivamente, marcas disso: o som inaudível, o grão do filme vencido, a câmera instável na mão.

No dicionário *Michaelis*, a palavra “paiol” tem alguns significados, dentre eles: armazém em que se deposita produtos agrícolas, compartimento grande para armazenamento de materiais em geral, monte de cascalho e barriga ou estômago grande.

Em paralelo à precariedade das produções fílmicas realizadas com poucos recursos, que tomam forma nos centros urbanos de todo o país, observamos, através de um olhar sobre os procedimentos envolvidos na elaboração do curta-metragem *A retirada para um coração bruto*, que as ferramentas – sejam elas oriundas do avanço das tecnologias digitais, sejam elas nativas do meio rural – atuam no sentido de constituição de estéticas e narrativas que imaginam o rural na contemporaneidade.

Neste caso, não importa tanto se estamos diante de filmes “de garagem” – ou, neste caso, filmes “de paiol” – o desejo por expressar subjetividades que desfaçam clichês e atualizem a memória do cinema rural brasileiro é maior do que qualquer obstáculo técnico ou material que venha a interpor-se ao caminho das novas gerações de realizadores do campo.

REFERÊNCIAS

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

AZEREDO, Ely. Matou a Família e Foi ao Cinema. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p.4, 15 e 16 mar. 1970.

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

_____. **Memória e vida**. Textos escolhidos por Gilles Deleuze; Tradução: Carla Berliner - São Paulo: Martins Fontes, 2006.

DIEGUES, Carlos. **Por um cinema popular sem ideologias**. Entrevista concedida a Pola Vartuck. O Estado de S. Paulo, São Paulo, p. 16, 31 ago. 1978.

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, 2002.

GARRET, Adriano. Gondry encontra Cordisburgo em Berlim: uma conversa com Marco Antônio Pereira. **Cinefestivals**, 2018. Aesso em: 06 de out. De 2020.

GALVÃO, Maria Rita. **O desenvolvimento das ideias sobre Cinema Independente**. Cadernos da Cinemateca. n°4. São Paulo, 1980

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

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.

KILPP, Suzana.. **Mundos televisivos e sentidos identitários na TV**. Cadernos IHU Idéias, São Leopoldo, v. 7, 2003

RAMOS, Fernão. Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970). In: RAMOS, Fernão. **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987.

ROCHA, Glauber. A Eztetyka da Fome, 1965. In: ROCHA. **Revolução do Cinema Novo**, 1981.

_____. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naity, 2003,

SUPPIA, Alfredo; MELO, Maria Cristina Couto. **Transformações do pensamento cinematográfico independente brasileiro**. Revista Alceu, [S.l.], v. 20, n. 38, p. 49-66, june 2019. Disponível em: <<http://periodicos.puc-rio.br/index.php/revistaalceu/article/view/714>>. Acesso em: 09 de out. de 2020.

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.