UM BREVE PASSEIO PELAS BORDAS DO CINEMA

FEBRE DE CINEMA

O cinema não é somente a arte de juntar imagens e sons para modelar o tempo, o espaço e o movimento. É também uma indústria de produtos materializados em filmes. Jogar com essa dupla perspectiva é fundamental para que se possa falar, sobretudo, em cinema de bordas.

Mas, o que é mesmo cinema de bordas?

Usamos o termo para ancorar um determinado ponto de vista sobre o cinema e seus objetos. Esse ponto de vista tem como origem a tensão que se estabelece entre os parâmetros da historiografia cinematográfica tradicional – ou seja, daquela historiografia que estabeleceu padrões e cristalizou um modelo, e foi, em boa parte, pautada nas noções do autoral e do artístico – e os parâmetros de outras historiografias, que correm paralelas. Trocando em miúdos, cinema de bordas serve para recortar, pesquisar e estudar – dentro do universo de produção, realização e exibição – um tipo específico de filmes.

Antes de tudo, esses filmes são reflexos da formação cinéfila variada de seus realizadores. Assim, alguns apresentam um amadorismo instintivo; outros deixam à mostra um cuidado técnico e cinematograficamente bem resolvido. Mas todos se aproveitam de situações, cenas, imagens e sons que já foram usados por outros filmes e produtos de entretenimento, reciclando imagens visuais e sonoras já existentes nas revistas de HQ, nas *pulps*, nos velhos filmes seriados e de matinês, em que imperam, sobretudo, as aventuras no oeste americano, a literatura policial, as comédias adocicadas, o pornô, a ficção científica e o horror. Quase sempre, tal retomada fílmica visa, apenas, a uma reciclagem fragmentária que mistura os gêneros, e é efetuada sem pretensões a citações, homenagens ou reconhecimento. Além disso, os filmes de bordas se concentram em narrativas de ficção fantasiosas e produzidas com técnicas rudimentares. Outra característica comum é que todos contam com as precariedades decorrentes de orçamentos baixíssimos. Mas essa condição adversa é por eles contornada e aproveitada, através de técnicas e soluções criativas que se adaptam a uma estética mais ou menos "impura", "mista" "*trash*" ou "tosca", dependendo da intenção ou da pretensão de cada realizador.

As sete vampiras

SSEIO PELAS DO BRASILEIRO

POR BERNADETTE LYRA E GELSON SANTANA

Quanto à exibição, esta segue o mesmo caráter improvisado do resto e se dá fora do circuito cinematográfico comercial ou de arte. Desse modo, os filmes de bordas circulam com certo sucesso, ligando-se a um público que participa direta ou indiretamente de sua realização. Além disso, são modelados e referenciados pelas regiões, pelo modo de vida e pelo imaginário popular e massivo das comunidades envolvidas em todo o processo.

O que estamos denominando cinema de bordas, portanto, se constitui sob um contrato marginal e periférico, mesmo não sendo um "cinema marginal" ou um "cinema de periferia", nos sentidos que estes termos adquiriram, respectivamente, dentro do campo da história cinematográfica: ou designando um movimento agregador de cineastas que se dedicavam ao cinema de viés *underground* e poético ou rotulando um conjunto de filmes feito por indivíduos ou grupos sociais distintos, à margem dos modos tradicionais de realização e circulação, em bairros, centros comunitários e ONGs diversificadas.

De fato, o que diferencia o cinema de bordas deste último é justamente a razão, a voz e a atitude, uma vez que no primeiro não têm lugar vozes, razões ou atitudes identificatórias de protesto ou de autoafirmação de segmentos socialmente excluídos ou de comunidades e indivíduos submetidos à violência dos grandes e pequenos centros urbanos, sendo a sua única intenção os códigos do entretenimento descompromissado. Seria até muito fácil atribuir-lhe o epíteto de "cinema inocente", ou "cinema de atrações" não fosse certa particularidade: o componente fortemente massivo e influenciado pelos meios audiovisuais da comunicação que o perverte e filtra o imaginário de seus elementos.

A nosso ver, no Brasil, o campo desse cinema de bordas é heterogêneo, apresentando variantes e oscilações entre as mesmas. Dessa forma, em uma primeira instância, é possível considerar, pelo menos, três estratos em que elementos "de bordas" se intercambiam e se comunicam:

1) Filmes do *mainstream*, francamente comerciais. Aqueles do chamado "cinemão", produzidos com a única finalidade de atingir o mercado em larga escala, como os filmes produzidos

ACERVO FUNARTE

Os Trapalhões na terra dos monstros

e protagonizados pelos Trapalhões, que fazem uso de processos narrativos formatados em torno de dois grandes conjuntos: ação e sentimento, criando-se propositadamente situações paródicas decalcadas em outras produções de entretenimento trivial.

2) Filmes realizados com a explícita intenção de "parecerem" subculturais, com apelos às estratégias genéricas comerciais, ao *trash* e a outras categorias desvalorizadas pela crítica cultural e acadêmica. Em geral tais produções se inserem, propositalmente, contra certos "movimentos" ou escolas, e não raro exibem todo um conhecimento cinéfilo e domínio técnico de seus realizadores, como faz Ivan Cardoso ao citar clássicos do horror em *O segredo da múmia* (1982), *As sete vampiras* (1986) e *Um lobisomem na Amazônia* (2006).

3) Filmes articulados sobre modos artesanais e independentes de realização, produzidos por sujeitos que sentem cócegas para fazer cinema e o fazem a qualquer custo. Esses sujeitos são realizadores alternativos; por vezes, autodidatas; não raro, moradores de cidades pequenas ou de arredores das grandes capitais. À falta de subsídios ou recursos, bancam sua própria produtora e fazem uso de câmeras baratas, atores não profissionais, cenários toscos ou naturais, além de promover a circulação dos filmes de maneira caseira, ou em salas quase sempre improvisadas. Festivais e mostras de nicho também servem para a exibição desses filmes que, à falta de espaço tradicional, encontraram na internet uma sala exibidora virtual à disposição.

Examinando o universo desse terceiro grupo da cinematografia de bordas, podemos pautá-lo em três eixos que se cruzam e se entrecruzam no panorama de agora.

O primeiro tem origem em realizadores que, à altura do final dos anos 1970, tiveram acesso às câmeras VHS, uma inovação na época. O uso dessas câmeras, portáteis, ligeiras e baratas, facilitou o desejo de fazer cinema daqueles que, antes, não dispunham de meios outros que as câmeras e as películas tradicionalmente produzidas pela indústria de produção de filmes. Sem perder de vista as características básicas de tais cineastas, como a cinefilia por vezes satisfeita nas velhas matinês de cine seriados e nas sessões de cinema do interior do país. São muitas as referências que unem, por exemplo, Simião Martiniano, de Recife, em Pernambuco, e Manoel Loreno (Seu Manoelzinho), de Mantenópolis, no Espírito Santo. Esses dois dinossauros sagrados do cinema de bordas têm em comum o fato de serem iletrados, mas terem sido devotos espectadores, desde jovens, e cultivarem uma intensa vontade de recontar, por sua vez, as histórias dos filmes vistos. Esse "desejo de cinema" os leva a utilizarem recursos, formas, técnicas e estilos extremamente precários, de que resultam filmes rústicos, mas não inferiores a quaisquer outros filmes daquela cinematografia institucionalizada, que eles retomam com bom humor, independência e liberdade. O que se vê, então, é uma chuva de repetições e reelaborações em que todos os gêneros cinematográficos – faroestes, musicais, comédias, melodramas, lutas marciais etc. – se misturam, sem o menor pudor, e em que as trilhas sonoras são aproveitadas de filmes alheios. Ambos os realizadores, além de dirigir, fazem questão de inventar o roteiro e são protagonistas de seus próprios filmes, encarregando-se, também, do elenco, em que juntam parentes, amigos e conhecidos próximos. Mesmo sendo daquela geração de realizadores de filmes de bordas

De cima para baixo: O assassinato da mulher mental, Minha esposa é um zumbi e Gato, de Joel Caetano

Da esquerda para a direita: O rico pobre, de Manoel Loreno, A dama da lagoa, de Francisco Caldas e Aldenir Coti em Rambú

que saíram das possibilidades de acesso às câmeras de vídeo, o primeiro filme de Simião Martiniano, *Traição no sertão* (1979), foi feito em Super 8 e os dois últimos, *A valize foi trocada* (2007) e *Show variado* (2008), tiveram as benesses da gravação digital, ao contrário dos demais, como *O herói trancado* (1988/89), *A rede maldita* (1991) e *O vagabundo faixa preta* (1992). Já Seu Manoelzinho filmou *O espantalho assassino* (1988), *O rico pobre* (2002), *O homem sem lei* (2003) e vários outros com uma velha câmera VHS, enquanto *A gripe do frango* (2007) contou com imagens captadas em digital.

Simião Martiniano se intitula, ele mesmo, "um camelô do cinema", alusão à sua atual profissão, uma vez que já exerceu outras tão modestas quanto essa, como ter sido cortador de cana no interior pernambucano. "Desde 1979 venho lutando pelo cinema e tenho o resultado agora, com nove filmes, sete longas e dois curtas", ele diz (entrevista disponível em vídeo em *blogdozepereira.blogspot.com*). E Seu Manoelzinho, o dublê de cineasta e pedreiro que diz já ter feito bem mais que 20 filmes, declara: "Eu ia para a sala do cinema (em que era faxineiro) e ficava imaginando fazer filme igual ao daquele povo" (entrevista em 2006, ao jornal O Século Diário, de Vitória, no Espírito Santo).

Outros realizadores dessa "geração VHS" continuaram a filmar neste século, já com câmeras digitais. Vale citar os filmes feitos no bairro São Jorge, em Manaus, no Amazonas, em que o serralheiro Aldenir Coti, devidamente caracterizado de bandana, calça camuflada e longos cabelos, personifica o herói Rambo, tornado famoso por Sylvester Stallone. Entre eles, *Rambú III: o rapto do jaraqui dourado* (2007) e *Rambú IV: o clone* (2008). Tais produções têm aspecto e sotaque das selvas amazônicas, histórias mirabolantes em que juntam pajés, traficantes de drogas, mulheres mestiças, travestis abusados e estatuetas de peixes dourados capazes de destruir a paz mundial, se subtraídos. Tudo de embrulho a lutas marciais, socos, pancadaria, rajadas de metralhadoras feitas de madeira e cano de ferro, facas de borracha e mortes espetaculares. Vale ainda citar Francisco Caldas de Abreu Júnior, de Pedralva, em Minas Gerais, realizador de um curioso filme sobrenatural de horror, *A dama da lagoa* (1997), com um enredo em torno do assassinato de uma jovem que retorna do além para inocentar o seu ex-noivo, injustamente acusado do crime. O filme, baseado em uma lenda da cidadezinha em que mora o diretor, apresenta efeitos especiais toscamente elaborados que contribuem para o divertimento causado nos espectadores, por eles, pelo espectro da assassinada e pela inusitada *mise-en-scène*.

O segundo eixo dessa periferia das bordas se localiza em uma geração que viveu a época de ouro dos fanzines, e retirou dessas publicações não só o espírito anárquico e independente que era usual na cena *underground* dos anos 1980, mas também o hábito de trocar informações entre outros interessados nos assuntos ecléticos como ficção científica, pornografia, sexo e *rock and roll*, ao mesmo tempo em que cultuava filmes *gore*, em que imperavam humor sinistro, horror debochado e sangue em excesso. O mais expressivo exemplo é Petter Baiestorf, de Palmitos, em Santa Catarina. Baiestorff lançou o *Manifesto Canibal* e criou a estética do *Kanibaru Sinema*. Em sua cinematografia explodem violência, sangueira e mulher pelada, como ele mesmo gosta de dizer, alegando que alguns filmes, como *Zômbio* (1999) e o faroeste musical *Ninguém deve morrer* (2009), apresentam uma versão mais suave

De cima para baixo: Ninguém deve morrer, Zômbio e O doce avanço da faca de Petter Baiestorf

Entrei em pânico ao saber o que vocês fizeram na sexta-feira 13 do verão passado,
de Felipe Guerra

e palatável desses elementos. Com as mesmas influências, porém com realizações mais urbanas/suburbanas, surge Luis Felipe Mano, o Pepa, do Rio de Janeiro, nos anos 1990. É dele *Coronel Cabelinho vs. Grajaú Soldiaz* (2002).

Com a popularização da internet e a consequente disseminação de novos meios de expressão, ocorreu um declínio na produção fanzineira. Ao mesmo tempo, câmeras cada vez mais acessíveis e portáteis facilitavam a vida de quem queria filmar. Dessa conjugação surge uma geração de cinéfilos, apaixonados por produções baratas da década de 1970 e 80, e loucos para fazer seu próprio cinema. São inúmeros esses realizadores que, agora, fazem seus filmes e usam a *web* como uma sala virtual alternativa, à disposição de milhares de internautas que podem acessá-los. A essa geração estamos denominando a terceira onda das bordas. Três exemplos marcantes: o paulista Joel Caetano, que fundou em 2001, com Mariana Zani e Danilo Baia, a Recurso Zero Produções, para realizar filmes como *Minha esposa é um zumbi* (2006), *O assassinato da mulher mental* (2008) e *Gato* (2009); o gaúcho Felipe Guerra, que também tem sua própria produtora, a Necrófilos Produções Artísticas, e que, desde 1998, conjuga comédia e horror em *trash movies* inspirados, por vezes, nos clássicos filmes juvenis hollywoodianos, como *Patrícia Gennice* (1998), *Entrei em pânico ao saber o que vocês fizeram na sexta-feira 13 do verão passado* (2001) e *Canibais e solidão* (2007); o capixaba Rodrigo Aragão, que além de uma série de curtas, fez *Mangue negro* (2008), considerado um *cult* do cinema de bordas pelas sua poética *remix*, bem ao gosto da estética da recepção de agora.

Mangue negro,
de Rodrigo Aragão

Entre esses três eixos periféricos transitam muitos outros realizadores atuais que dispõem dos recursos digitais e se ocupam em apropriações e incorporações de filmes de gêneros, dos quais, muitas vezes, são incondicionais fãs.

Toda essa produção de bordas se adapta às demandas de nichos e circula por um público específico que neles vê os reflexos de seu imaginário, através das narrativas que envolvem circunstâncias recriadas de histórias contadas pelo próprio cinema, nas quais aparecem lendas, relatos, personagens e paisagens locais, com forte presença de elementos massivos.

Para finalizar, podemos dizer que os filmes de bordas não têm outra pretensão a não ser o entretenimento dos seus espectadores. Por isso mesmo, resultam tão criativos e deliciosos. E, legitimamente, fazem parte do cenário da nossa cinematografia.

Bernadette Lyra é doutora em Cinema pela ECA/USP, com pós-doutorado na Sorbonne/Paris/França. Membro do Comitê Científico da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual/Socine. Autora de livros, ensaios e artigos sobre cinema e audiovisual, no Brasil e no exterior.

Gelson Santana é formado em Cinema pela UFF. Doutor em Ciências da Comunicação pela ECA/USP. Professor do Mestrado em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi. Co-organizador, com Bernadette Lyra, do livro *Cinema de Bordas* (2006). Organizador de *Cinema de Bordas 2* (2008).