

Cinema periférico de bordas

Bernadette Lyra¹

Resumo

O cinema de bordas é produzido por realizadores autodidatas, moradores de cidades pequenas ou de arredores das grandes capitais. Os filmes periféricos têm um público específico e apresentam características alternativas que estão voltadas para o entretenimento. Esses filmes são produtos adaptados às regiões, ao modo de vida e ao imaginário popular e massivo das comunidades envolvidas no processo de sua produção.

Palavras-chave: Cinema de bordas; filmes periféricos; paracinema; estilo cinematográfico; consumo alternativo.

Resumen

El cine de bordes es producido por directores autodidactas, moradores de las pequeñas ciudades o de los suburbios de las grandes capitales. Las películas periféricas tienen un público específico y son alternativas volcadas al entretenimiento. Estas películas son productos adaptados a las regiones, al modo de vida y al imaginario popular y masivo de las comunidades envueltas en el proceso de su producción.

Palabras-clave: Cine de bordes; películas periféricas; paracinema; estilo cinematográfico; alternativas de consumo.

Abstract

Borderline cinema is produced by self taught directors, people from small towns or from the outskirts of big capitals. Peripheral movies have specific audiences and they exhibit a mixture of alternatives meant for

¹ Doutora em Cinema pela Universidade de São Paulo (USP), com pós-doutorado na Université René Descartes (Paris V – Sorbonne). Atualmente é professora titular e coordenadora do Mestrado em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi.

entertainment. These films are tailor made in order to address specific regions, the way of life and the popular imagination and massive communities involved in the process of each production.

Keywords: Borderline cinema; peripheral movies; paracinema; cinematographic style; alternative consumption.

Do objeto: conceituações

Começo esta minha fala lembrando que o tipo de produção cinematográfica que aqui enfoco não será facilmente encontrada como objeto de pesquisa nos compêndios usuais dos estudos de cinema e audiovisual. Na verdade, por vezes, é até um objeto estigmatizado, quando não rechaçado, pela historiografia cinematográfica tradicional, ou seja, por aquela historiografia que estabeleceu padrões e cristalizou um modelo, e foi, em boa parte, pautada na autoria e na noção do artístico.

Trata-se de práticas cinematográficas que, antes de tudo, inserem-se nas características culturais que Jerusa Pires Ferreira aponta em um certo tipo de produto da cultura de bordas que:

fica numa faixa de transição entre uns e outros, entre as culturas populares (reconhecidas como folclore) e a daqueles que detêm maior atualização e prestígio, uma produção que se dirige, por exemplo, a públicos populares de vários tipos, inclusive àqueles das periferias urbanas (as ditas culturas de massa) (Ferreira 1989-1990: 173).

Essa denominação “de bordas”, portanto, tem caráter cultural antropológico que pode se estender aos domínios dos estudos da comunicação por vias dos fenômenos midiáticos de produção e consumo que envolvem a modalidade de cinema aqui focado.

O cinema de bordas se constitui com base em dois princípios: o comportamento trivial do lazer e os contratos da cultura midiática e massificada de agora (Lyra & Santana 2006), apresentando certas características específicas que o distinguem de outras práticas cinematográficas, sobretudo pelas especificidades da produção e circulação, quase sempre situadas às margens, quer do sistema industrial puramente cinematográfico, quer dos circuitos exibitivos de arte.

Assim, os filmes se fazem sob um contrato periférico, mesmo não sendo um “cinema de periferia” no sentido com que o termo vem sendo empregado para designar um conjunto de filmes feito por indivíduos ou grupos sociais distintos, à margem dos modos tradicionais de realização e circulação, em bairros, centros comunitários, ONGs e outros.

De fato, o que diferencia o cinema em estudo deste último é justamente a razão, a voz e a atitude, uma vez que no primeiro não têm lugar vozes, razões ou atitudes identificadoras 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”, não fosse uma particularidade: o componente fortemente massivo e influenciado pelos meios audiovisuais da comunicação que o perverte e filtra o imaginário de seus elementos.

Assim, tenho a experiência de que explorar um segmento como esse, ainda pouco conhecido e muito pouco estudado no panorama dos estudos cinematográficos em nosso país, equivale a se expor a todo tipo de indagações. Algumas sinceramente participativas e desejosas de melhor entender as múltiplas variações do cinema no universo da indústria do entretenimento; outras, francamente depreciativas, que visam ao menos-prezo por filmes que, segundo alguns, jamais poderiam ser considerados um primor produtivo ou merecedores de figurar em um catálogo decente da assim chamada “sétima arte”.

Do campo: inserções

A nosso ver, no Brasil, o campo desse cinema periférico de bordas é heterogêneo, apresentando variantes e oscilações. Dessa forma não fossilizada, é possível considerar, pelo menos, três estratos (que se intercambiam e se comunicam):

a) 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 pela TV Globo que incluem astros como Xuxa e Trapalhões, bem como outros que quase sempre trazem estrelas da tevê no elenco e cujos processos narrativos giram em torno de dois grandes conjuntos: ação e sentimento.

b) 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 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).

c) Filmes produzidos por sujeitos autodidatas e moradores de cidades pequenas ou de arredores das grandes capitais, lugares por onde as obras circulam com sucesso de público, verificando-se, a par disso, uma estrutura cinematográfica que foge aos padrões costumeiros de produção e de exibição, articulada sobre modos artesanais e independentes de realização, observando-se não apenas os parcos investimentos econômicos e esforços pessoais dos realizadores, mas também recursos técnicos precários, como a utilização de câmeras baratas, atores não profissionais, cenários toscos ou naturais, além de circulação caseira ou em salas quase sempre improvisadas.

Quero esclarecer que estabeleço tal divisão tripartida apenas para efeito didático, pois, na maioria das vezes, nenhum dos tipos de filmes que enunciei existe em “estado puro”. No entanto, todos são perpassados por uma estética de subculturas, ou seja, de culturas “não autorizadas” de maneira institucional. Nesse sentido, eles se aproximam daquilo que se chama hoje de *paracinema*, ou seja, um outro cinema, que corre paralelo àquele valorizado institucionalmente.

É justamente no campo do paracinema que os filmes periféricos de bordas podem ser estudados com um certo conforto.

O termo *paracinema* emula a conhecida noção de paraliteratura, inclusive em suas dificuldades de definição. E tal como ocorre nesta última, o conceito de paracinema começa a fazer sentido quando é utilizado dentro da concepção de contraste com obras que as entidades legitimadoras consideram centrais à constituição da cultura cinematográfica.

A meu ver, a noção de paracinema se dá na esfera de uma estética afetada pelas chamadas subculturas, não apenas no sentido que pesqui-

sadores do Centro de Estudos Culturais Contemporâneos, da Universidade de Birmingham, atribuíram a esse termo, mas também em um certo sentido atual, multiculturalizado e globalizado.² Dessa forma o universo do paracinema pode ser visto como um campo, um lugar de abrigo de certas produções capazes de provocar uma sensibilidade esteticamente determinada e que tem seu fundamento em noções como *kitsch*, *trash*, *camp*, entre outras.³

Alguns estudiosos utilizam paracinema no contexto de obras artísticas de vanguarda ou de filmes chamados experimentais, que usam elementos cinemáticos em sua composição, mas que diferem da estrutura de um filme industrial. Essa concepção, atualmente, cede espaço a outra, que considera o paracinema no âmbito dos filmes de gênero ou de filmes *cult*.⁴

Para Jeffrey Sconce, a catalogação de paracinema não só inclui os filmes de horror artísticos, *exploitation*, pornográficos e ficção científica como também uma série dos mais diversificados gêneros, como: “*badfilm*, *splatterpunk*, *mondo films*, *sword-and-sandal epics*, *Elvis flicks*, *government hygiene films*, *japanese monster movies*, *beach party musicals*” (Sconce 1995: 372).

De toda maneira, *para* em grego pode significar “ao longo de”, portanto, o termo *paracinema* conserva o caráter de um tipo de cinema que se faz paralelo a “outro” cinema mais institucionalizado, mas que mantém com ele certa intimidade, em lugar de contrastes, resultando em uma concepção mais neutra e menos “ideológica” que aquela de cinema marginal, cinema de massa, cinema de consumo etc.

2 Uma nova área de investigações sobre as subculturas pode ser observada em marcos teóricos, como os trabalhos e as ideias de sociólogos e filósofos da “pós-modernidade”, tais como Bourdieu, Butler, Baudrillard, Jameson, Maffesoli, entre outros.

3 O *camp* é um “esteticismo” em que o *trash*, o *kitsch* e outras formas, consideradas de mau gosto ou não apreciáveis esteticamente, são encaradas com bom humor e ausência de juízos de valor.

4 Estou aqui remetendo a certas produções filmicas que se tornam emblemáticas como modelo de acúmulo de conhecimentos que difere daquele instituído pelo “belo letrismo” e pela erudição, sob a ótica do senso comum. Tais produções, por vezes, são consideradas *cults* por serem “cultuadas”, não apenas pelo fato de serem diferentes das demais que circulam no *mainstream*, mas também porque são consideradas superiores por sujeitos que as constituem como um capital cultural, em suas diferenças.

Dos produtos: modelações

Algumas produções paracinematográficas quase sempre são excluídas da valoração do cânone institucional por serem justamente aquelas que obtêm sucesso de público. A aceitação massiva parece estar sempre se constituindo em motivo de desconfiança sobre a qualidade de um filme e provocando leituras bastante exigentes (quando não preconceituosas) sobre seus elementos expressivos.

Quanto a tais elementos, as produções por eles categorizadas também apresentam características bem específicas que, em sua estrutura e organização, pendem para ausência de novidade ou de originalidade e, em grande parte, para a manutenção de motivos já por muitas vezes vistos e repetidos, garantindo a confiança e a fidelidade dos espectadores comuns. Por sua vez, os conteúdos que compõem as narrativas são agrupados em núcleos temáticos definidos em que se movem personagens que contrastam entre si ou que se juntam em afinidades e cumplicidades. O estilo desses filmes, em geral, tende para o excesso ou a precariedade, estando muito próximo, também, da trivialização de códigos sonoros e imagéticos. E, não raro, os filmes se apropriam de formas expressivas que são consideradas artefatos da “baixa” cultura e da cultura de massa, fagocitando-as e adaptando-as aos contratos da imagem em movimento, constituindo, assim, fenômenos cinematográficos por vezes considerados como “lixo cultural”. Nesses fenômenos cinematográficos, as configurações se devem não somente ao estatuto da técnica já previamente estruturada pelos meios audiovisuais massivos, como também aos limites tecnológicos impostos pelas câmeras usadas (quase sempre de vídeo), além de outras situações como a falta de recursos sofisticados de iluminação, enquadramentos singelos e disposição linear das montagens.

Assim, indo além das dinâmicas das suas formas expressivas e das experiências estéticas que essa prática provoca nos espectadores, naquilo que estou chamando de cinema periférico de bordas, os estudos dos elementos cinematográficos estão na esfera do mundo midiático e massivo do entretenimento.

O que mais chama a atenção é que os filmes resultantes desse cinema, tão especificamente feito por realizadores também tão específicos, se encaixam, primordialmente, no setor dos gêneros cinematográficos, sendo que estes últimos se apresentam atualizados pelos modos com que os meios de comunicação audiovisual (em especial, a televisão) atuam sobre os segmentos populares de determinadas regiões do país.

Nesse sentido, há que se observar duas anomalias presentes: a) certas peculiaridades da produção fazem deslizar os modelos tradicionais dos gêneros e os transformam em uma conjugação de gênero e autoralidade; b) os filmes em questão apresentam uma fragmentada e indiscriminada coleta de imagens, sons e narrativas genéricas que vão do faroeste aos filmes de *kung fu* e de terror, passando pelas comédias, sem esquecer os melodramas, como se o fenômeno pré-televisivo das *matinês* (os *saturday afternoon movies*), com seus policiais, *westerns*, películas de terror e comédias, ressurgisse banalizado, após terem sido picados e passados pelo aparelho reprocessador dos atuais meios de comunicação.

Com relação a isso, não fosse tão peculiar a materialização de este-reótipos genéricos nesses filmes, talvez a noção de pastiche fosse uma das chaves para examiná-los.

Dos gêneros – especificações

A noção de gênero é uma das mais tradicionais na teoria e na história do cinema, e suas razões de ser têm raízes que vão do pendor para as classificações e para os códigos ao conflito que põe em oposição a temática do gênero à temática do autor, passando pelos critérios das formas e da historicidade cinematográficas e muitos outros.

Mas não se podem ignorar as elásticas possibilidades de aplicação do conceito de gênero, em contraposição à ideia de que haja alguém responsável por tudo que acontece em um filme. Aliás, não são poucos os teóricos que alertam para exemplos em que importantes realizadores aderem aos gêneros, sobretudo ao faroeste, como é o caso de Fritz Lang com *Os conquistadores* (*Western Union*, 1941), Nicholas Ray, com *Johnny Guitar* (1954) e os inúmeros *westerns* de John Ford.

Os filmes periféricos de bordas, ainda que práticas situadas no território dos gêneros, não são apenas fruto da concepção de seus realizadores, mas sim de todas as circunstâncias que envolvem essa concepção. No estrato constituído por realizadores autodidatas, por exemplo, os filmes estão em perfeita sintonia com as comunidades em que são produzidos, bem como do imaginário dessas comunidades.

Nesse caso, especificamente, trata-se de assumir que a noção de gênero é utilizada como o espelho de um modelo de produção, ao qual não são estranhas as circunstâncias sociais e históricas de uma determinada coletividade, ou seja, de algumas comunidades brasileiras interioranas.

Não se pode, também, esquecer que os gêneros se referem a narrativas, personagens e ambientes codificados, já que, hoje, os próprios espectadores a que se destinam esses filmes periféricos de bordas permanecem em um certo “horizonte de esperas” de tais codificações, dentro de um sistema de comunicação massiva que abrange o regional e o globalizado.

Dessa maneira, os filmes em questão fazem circular uma experiência totalmente diversa daquelas experiências intelectuais dos sujeitos espectadores. É desse modo que o público desses filmes não está preocupado com elucubrações de ordem cognitiva sobre o objeto e parte do princípio que cinema é uma versão do entretenimento fornecido pela cadeia audiovisual de comunicação como um todo. Ora, os filmes de gênero dispõem, historicamente, de uma boa dose de inserção nesse esquema, uma vez que as formas genéricas se constituíam na prática mais sistemática dos espetáculos dos primeiros tempos do cinema, pelo menos na sua tradição industrial e comercial. Não se ignora que, a partir de 1903, a ficção começa a se fixar como forma dominante do espetáculo cinematográfico, o que favorece uma intensa proliferação de gêneros, cada vez mais variados, que propiciou o surgimento, entre 1907 e 1915, dos filmes de guerra, *westerns*, *slapstick*, policiais, melodramas, entre outros.

Desde os primórdios do cinema, os gêneros satisfaziam uma demanda de sentimento e de encantamento dos espectadores que com eles riam, choravam ou se amedrontavam, tal como na própria vida e no mundo. O próprio mercado foi regulando e reproduzindo os gêneros,

no duplo sentido de inovar e repetir, com fins de garantir uma “experiência” do cinema e de abranger as muitas diferenças de gosto e de adesão dos espectadores às convenções narrativas e estéticas do novo meio que surgia.

A incidência maior dos gêneros no cinema periférico de bordas, em especial, pode ser tributada a um fenômeno da própria produção cinematográfica em nosso país, que, no estado atual, vem demonstrando tendência para uma vertente de realidade. Isso é facilmente verificável não só na alta taxa de produção e realização de documentários dos últimos anos, mas também em filmes de ficção que se querem brasileiroamente “realistas” ao reproduzirem dramas e aspectos da história e da sociedade do país. Esse furor por um “cinema da realidade brasileira” de hoje se, por um lado, resulta na tentativa de registro da busca de identidade, por outro acaba alijando dos interesses produtivos e empurrando para outras instâncias periféricas de produção certos modelos cinematográficos, como aqueles que são formatados nos gêneros tradicionais, tidos como ultrapassados e pouco representativos de nossas especificidades.

Os filmes, então, se adaptam às demandas de um público específico que neles vê os reflexos de seu imaginário, tanto por meio das narrativas que envolvem circunstâncias recriadas de lendas e histórias da própria região como pelos elementos massivos, presentes, sobretudo, na televisão – ambos repassados quase integralmente pelo crivo do cinema de gênero.

Do consumo – mediações

Ao definir mediação, Jesus Martín-Barbero considera que esse conceito tem a ver com o “[...] processo produtor de significações e não de mera circulação de informações, no qual o receptor, portanto, não é um simples codificador daquilo que o emissor depositou na mensagem, mas também um produtor” (Martín-Barbero 2006: 287).

Dentro desse pressuposto teórico, é possível pensar certos filmes periféricos de bordas como resultantes de um processo de articulações entre os meios de produção e as práticas cotidianas. Nesse processo se articu-

lam algumas variantes, como o estágio do consumo de produtos midiáticos, as trocas sociais e a democratização tecnológica.

Na primeira, destaca-se a inflação no mercado de produtos audiovisuais, sobretudo aqueles veiculados pela televisão, que, com sua maneira antropofágica, não se cansa de deglutir e regurgitar imagens e sons para os mais diversos tipos de público. Na segunda, verificam-se as interações exigidas por um universo cada vez mais necessitado de rápidas respostas e inclusão dos indivíduos ao circuito informativo das mídias. Na terceira, considera-se a multiplicação e o rápido barateamento de câmeras e aparelhos de captação de imagens e sons que permitem a qualquer pessoa ter acesso ao registro e à divulgação de filmes. Essas vertentes se abrem para as condições ideais de uma realização cinematográfica originada, principalmente, das práticas e representações da vida cotidiana, sem ter de negar a grande produção industrial da cultura.

Dessa combinação resulta um “cinema trivial e intensamente povoado pelas imagens, sons e narrativas apropriadas tanto do imaginário massivo como das histórias populares” (Bueno 2007). Enfim, um cinema de bordas periférico, de gênero, produzido num contexto de relações de sentido que identifica diferenças, contrastes e comparações.

Por essa razão, o cinema periférico de bordas, aqui em estudo, depende tanto da formação das ideias e das habilidades de seus realizadores específicos quanto de situações diversas que circunscrevem as necessidades e dificuldades técnicas de sua produção, levando em conta, sobretudo, as comunidades restritas em que é produzido. Essas duas condições básicas seletivas para a sua constituição geram fatores culturais, políticos, econômicos, tecnológicos e outros que acabam por conformar o objeto em suas especificidades.

Dos estratos – caracterizações

Quero trazer para vocês alguns elementos de minha pesquisa, no que se refere ao terceiro estrato mencionado anteriormente: filmes periféricos de bordas produzidos por sujeitos autodidatas e moradores de cidades pequenas ou de arredores das grandes capitais. Nesse caso, uma das di-

ficuldades do estudo reside, justamente, na multiplicação e dispersão dessa produção que se espalha em regiões diversas, de norte a sul do país. Embora alguns desses fenômenos cinematográficos já se encontrem mapeados por esparsos pesquisadores, outros são ainda totalmente desconhecidos e “invisíveis”.⁵

Em geral, nesse tipo de filme, os realizadores escrevem, roteirizam (quando há um roteiro), produzem, dirigem e ainda atuam.

Antes de abordar, separadamente, alguns exemplos filmicos, chamo a atenção para a relevância do dado regional que os caracteriza. É justamente no aspecto regional que se estabelece uma estreita relação entre as partes envolvidas na produção, nas escolhas expressivas e mesmo nas técnicas empregadas. Isso se evidencia de maneira diversa a cada vez, nos blocos de filmes produzidos nas diferentes regiões do país.

O dado regional, no entanto, não significa regionalismo, uma vez que esse conceito foi abalado desde as suas raízes pela instalação da cultura de massa tributária dos meios de comunicação atuais. É justamente dentro desse contexto de adequações e trocas, simbolizações e ressimbolizações entre o regional e o global que se dá, nesse tipo de cinema, o fenômeno que estamos chamando de singularidades dos gêneros.

A questão da identidade regional que permanece nos filmes pode ser examinada como uma estratégia de fixação e naturalização de características particularizadas, em meio à profusão de recortes de características alheias, devidamente filtradas pelos meios audiovisuais, o que resulta em curiosa mistura de imagens de heróis, hábitos, músicas e um sem-número de referências que foram atualizadas para as representações expressivas locais pelas mãos de realizadores. Estes são moradores da mesma comunidade e partilhantes dos mesmos anseios sociais culturais e imaginários daqueles que partilham a experiência das produções, transformando-se em participantes “autorizados” a falar por meio de seus filmes. Como tal, eles obtêm respaldo do público.

5 O grupo de pesquisa Formas e Imagens na Comunicação Contemporânea, com sede na Universidade Anhembi Morumbi, liderado por mim e composto por pesquisadores de diversas instituições de ensino superior, vem, sucessivamente, investigando as práticas cinematográficas periféricas de bordas, tendo já apresentado vários trabalhos sobre o assunto, em simpósios, congressos e encontros da área de cinema e audiovisual e da comunicação.

Sob todos esses aspectos, a fortíssima presença do regional se constitui em marca decisória dos filmes em questão, nos mais diferentes aspectos, fundamentando o uso peculiar que tais produções fazem dos gêneros cinematográficos.

Um desses aspectos diz respeito à precariedade técnica que, compreensivelmente, é própria de cidades e subúrbios distantes do universo de produções mais elaboradas e com mais facilidade de acesso a recursos econômicos.

De fato, a precariedade e falibilidade dos recursos com que contam essas produções alternativas influenciam um modo genérico “empobrecido” de caracterização. Na maior parte das vezes, soluções caseiras e adaptadas de tudo que foi visto anteriormente nas telas de cinema e telinhas de televisão dão a tônica, não apenas dos cenários, vestuários, adereços, objetos de cena e quinquilharias, mas também das resoluções filmicas resumidas às potencialidades das câmeras em ação.

Daí resultam tomadas feitas sobre paisagens regionalmente “reconhecíveis”, nas quais abundam buracos de garimpo, cemitérios, riachos que correm por entre pedreiras, mandacarus, lianas em troncos de árvores, canoas de pesca, palafitas, casinhas toscas, pôr do sol por entre araucárias etc. Também comparece uma parafernália de imitações de figurinos que é quase burlesca. São xerifes, mocinhas, bandoleiros, lutadores e um sem-número de tipos já consagrados pelos filmes de gênero hollywoodianos que transitam sem a menor cerimônia com as mesmas roupas usadas cotidianamente pelos “atores”, confeitadas, apenas, por algum adereço alusivo ao papel.

As narrativas, por sua vez, se desenrolam dentro de uma mítica “localizada”, quase “folclorizada”, que vem colada a referências universais tão comuns e repetidas pelos filmes de gênero.

Um dos mais relevantes exemplos diz respeito às figuras humanas que protagonizam as histórias. Retomam-se heróis de faroestes, de lutas marciais, de guerras etc. que são reproduzidos com a maior “seriedade” (embora, por vezes, resultem irremediavelmente caricaturais).

Em alguns casos, os sujeitos que vivenciam tais heróis na tela também os mimetizam no dia a dia, em seus afazeres comuns nos seus bairros ou

em suas vilas ou pequenas cidades. E levam tão a sério sua tipificação que ocorre uma simbiose entre ficção e vida. Assim, atores e personagens não apresentam descolamento. Profissionais comuns que trabalham na comunidade não raro são mostrados em *making of* ensaiando as cenas ou exercendo seu ofício, sem abrir mão do nome que os caracteriza nos filmes. É como se as imagens dos heróis genéricos, colhidas nas telas de cinema e de televisão e fartamente visualizadas em jornais, cartazes e revistas, fossem assimiladas e, por alguma espécie de mimese perversa, passassem a responder pelo *layout* interior daqueles que as reproduzem em seus filmes. É o que ocorre, por exemplo, com Rambú, herói de filmes produzidos em Manaus e que copia a imagem do Rambo americano nos mínimos detalhes.

Rambú, que já conta com três filmes sequenciados, veste-se com a famosa calça de camuflagem e usa botas, nas quais ele enfia uma faca. Antes de partir para suas perigosas missões, pinta o rosto e ata, ritualisticamente, a bandana à cabeça. Fazendo poses de suposto lutador marcial ou de preparação para captação da energia que o tornará impavidamente sereno diante dos inimigos, Aldenir Coty (Rambú) imita a imagem do ator americano Sylvester Stallone em tudo, menos no físico, pois, apesar de exibir alguma musculatura, o torso nu e os braços denunciam sua condição subdesenvolvida, mais ainda que as metralhadoras que empunha de modo ameaçador, uma em cada mão, armas que, de modo evidente, são toscas e feitas de madeira.

Outro exemplo radical é Seu Manoelzinho (Manoel Loreno), realizador e ator que, na lide cotidiana de pedreiro, não larga o chapéu com que, nas telas, caracteriza um valente cavaleiro do oeste, ou melhor, do noroeste, pois Seu Manoelzinho, além dos atos de valentia com que resgata a mocinha e persegue bandidos, montado em seu magro cavalo, é um cidadão de Mantenópolis, cidade que está situada a noroeste do Espírito Santo.

Mas, ao contrário de Rambú, que se dedica a filmar suas aventuras em série, Seu Manoelzinho encarna vários outros heróis de filmes de gênero, ou melhor, dos restos de imagens genéricas que persistem na sua lembrança e na memória coletiva da comunidade em que vive. As-

sim, Seu Manoelzinho efetua o resgate de jovens indefesas das garras de assassinos sobrenaturais ou, graças a poderes mágicos conseguidos por algum talismã, transforma amigos em galináceos, para que eles escapem de seus perseguidores.

Entre 1983 e 2008, Seu Manoelzinho realizou mais de 20 filmes, 16 dos quais estão desaparecidos. Feitos com uma velha câmera de vídeo VHS, em geral, têm lances melodramáticos que envolvem tramas de amores impossíveis entre jovens de famílias rivais ou casais de namorados separados pela necessidade de partida de um deles; filmes de terror em que pontificam almas penadas de assassinados que rondam casas abandonadas e mal-assombradas; faroestes em que bons moços se transformam em assassinos implacáveis para vingar a morte de entes queridos; mistérios; casos políticos e epidemias de doenças contemporâneas.

Outro nome a citar é Simião Martiniano, camelô das ruas de Recife, que, em tudo acompanha os demais comentados. Os personagens de suas realizações são remendos estereotipados de filmes de terror, *westerns* e artes marciais. Há sempre um pistoleiro infalível que atua por conta própria, um devoto que esconjura o demônio com invocações e magias, um lutador que emula Bruce Lee, enfim toda a galeria de tipos genéricos conhecidos.

Mas talvez seja Semi Salomão Neto, de Apucarana, no Paraná, o mais “midiático”, mais intelectualizado e mais jovem de todos esses realizadores alternativos. Um de seus filmes é *A bruxa do cemitério* (2004), baseado na lenda de uma bruxa que os moradores diziam rondar o cemitério ucraniano da cidade, mas a encenação e composição vêm de *A bruxa de Blair* (1999), de Daniel Myrick e Eduardo Sánchez. Semi Salomão Neto demonstra um domínio de técnicas cinematográficas que não se encontram nas demais produções mencionadas. O que situa os filmes de gênero desse diretor na fronteira entre resoluções técnicas mais sofisticadas e artesanato precário.

Em todas essas produções, as reproduções de gêneros americanos surgem transformadas e adaptadas aos lugares em que vivem seus produtores, realizadores e atores, a uma só vez. A selva amazônica faz as vezes das selvas do Vietnã para Rambú, embora, ao fundo, se entrevejam os

edifícios e as palafitas de Manaus. E a Mantenópolis de Seu Manoelzinho, palco de seus *westerns*, fica na fronteira do Espírito Santo com Minas Gerais, local que conviveu longo tempo com a condição de “zona contestada”, com lutas, mortes “de mando” e escaramuças por questões de limites entre os dois estados, fatos a que os filmes não são imunes. Por sua vez, o ambiente, os diálogos e as tramas dos filmes de Simião Martiniano não enganam sua origem, traduzida em redes de dormir, em comidas típicas como “buchada”, em sertanejos que lavam a honra perdida com sangue e outras características comuns à vida nordestina. Nem Semi Salomão Neto foge à regra: ele não perde a oportunidade de exibir o famoso pôr do sol em Apucarana.

Cabe ainda observar que duas anomalias organizam todo esse *revival* genérico nos filmes em questão: a fragmentação, colagem e mistura que, mesmo sob a predominância de algum dos gêneros, impede uma classificação rigorosa, e a ausência total de distanciamento que anula a paródia e a citação.

Conclusão

Neste trabalho, abordei apenas alguns casos entre os muitos e muitos que, pelo país afora, dão testemunho desse fenômeno alternativo cinematográfico, mediado pelo fácil acesso às tecnologias que, hoje, oferecem suporte a tais realizadores interioranos e pela transfiguração do popular e todo seu imaginário diante do uso dos meios massivos.

Mais que em qualquer outra prática, a organização, a visibilidade e a experiência circunscritas a esse cinema tão peculiar estão, indissociavelmente, ligadas à noção de gêneros cinematográficos, não apenas porque os filmes produzidos vão do faroeste ao terror e às lutas de *kung fu*, passando pelas comédias rasgadas ou românticas, aventuras nas selvas e melodramas, mas também porque eles se apoiam sobre uma forte base genérica interiorizada e popularizada em um processo muito específico de mediação conduzida tanto pelo próprio cinema como por outros meios audiovisuais, como a televisão, junto às comunidades envolvidas.

Referências bibliográficas

- BUENO, Z. de P. “O composto Salomão: um cinema popular e periférico”, in *Caderno de Resumos do XI Encontro da Sociedade Brasileira de Pesquisadores de Cinema/SOCINE*, 2007.
- FERREIRA, J. P. “Heterônimos e cultura das bordas: Rubens Luchetti”, in *Revista USP*, nº 4, dez.-jan.-fev. 1989-1990, p. 169-174.
- LYRA, B. & SANTANA, G. (Orgs.). *Cinema de bordas*. São Paulo: A Lápis, 2006.
- MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 4. ed. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2006.
- SCONCE, J. “Trashing the academy: taste, excess, and emerging politics of cinematic style”, in *Screen*, nº 4, vol. 36, Oxford University Press, 1995, p. 371-392.