

NOTAS SOBRE VÍDEOS AMADORES DE FICÇÃO NO BRASIL: O “CINEMA DE BORDAS”¹

Laura Loguercio Cánepa

(Docente da Universidade Anhembi Morumbi e Pós-Doutoranda ECA-USP)

Resumo:

Este trabalho discute o conceito de *cinema periférico de bordas* (LYRA, 2009) em diálogo com outros conceitos como o de *cinema amador* (ISHIZUKA; ZIMMERMANN, 2008; SHAND, 2008 e outros) e *filme doméstico* ou *de família* (ODIN, 2003; CRAVEN, 2009; NOGUEIRA, 2002 e outros). O objetivo dessa discussão é pensar possibilidades diversas de mapeamento das produções audiovisuais brasileiras não-institucionalizadas, de forma a contribuir para a constituição de uma história mais abrangente do audiovisual nacional.

Palavras-chave:

1. Cinema brasileiro. 2. Cinema amador. 3. Filme doméstico. 4. Cinema de bordas.

Introdução

Na apresentação da coletânea *Mining the home movie* (2008), Patricia Zimmermann observa que os filmes *domésticos* e os filmes *amadores*, ainda que tenham uma trajetória paralela à do cinema comercial desde 1895, são frequentemente percebidos como obras irrelevantes e nostálgicas, geralmente definidas por termos negativos: não-comerciais, não-profissionais, des-necessárias etc (2008, p. 01-02). Porém, como têm mostrado diversos autores, esse vastíssimo material produzido no mundo todo ao longo de mais de um século de história do cinema constitui uma prática de produção audiovisual que emerge de maneira dispersa e espontânea em diferentes culturas, “em artefatos que podem ser re-mobilizados, re-contextualizados e re-animados ao revelarem discursos não-oficiais que estiveram reprimidos pela historiografia” (Id. Ibid.). os filmes domésticos, entendidos como aqueles feitos para registro de cenas da esfera privada como festas de família, pequenas viagens etc, e os filmes amadores, que abrigam um espectro mais variado de experiências caseiras não-profissionais, são obras que materializam abstrações variadas na forma como elas são percebidas na vida cotidiana, num processo de negociação entre as memórias coletivas e pessoais que se apresenta com enorme variedade de combinações.

¹ Trabalho apresentado no GP de Cinema no XIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

Diante de um tipo de material ao mesmo tempo muito variado e muito específico, diversas propostas de investigação emergiram em contextos disciplinares diferentes. Ian Craven (2009, p. 05-06) aponta algumas. Uma delas trata dos resultados da introdução de equipamentos *substandard* no mercado cinematográfico, que deu origem a estudos sobre os filmes caseiros, como o de Zimmermann (1995). Outra vertente, que tem nos trabalhos de Roger Odin (2003) um exemplo fundamental, dedicou-se a observar a manutenção dos hábitos e das memórias da família burguesa moderna nesses filmes. Houve também trabalhos preocupados com as práticas midiáticas moldadas pela aplicação do método industrial à esfera cultural, como se observa em estudos sobre a adoção de práticas do cinema amador pela grande mídia (vide NOGUEIRA, 2008; BRASIL/MIGLIORIN, 2010). Outra tendência promissora, segundo Craven, deriva de um retorno à ênfase nos aspectos *voluntários* do filme amador, que ele alega terem sido observados por seus primeiros comentadores, mas deixados de lado pelos teóricos há algum tempo².

No Brasil, as pesquisas sobre os filmes domésticos e amadores têm sido realizadas por pesquisadores dedicados a diferentes objetos, tais como os filmes experimentais brasileiros em Super-8, reunidos e discutidos por Rubens Machado Jr., da Universidade de São Paulo; os filmes de ficção realizados em vídeo por pequenas comunidades, que foram chamados de *filmes periféricos de bordas* pela pesquisadora Bernadette Lyra (2009), da Universidade Anhembi Morumbi; os filmes domésticos depositados na Cinemateca Brasileira e os filmes amadores dos cineclubes, pesquisados por Lila Foster (UFSCar e USP); os filmes pornográficos amadores, objetos de pesquisa de Mariana Baltar Freire (2011), da Universidade Federal Fluminense; os vídeos de família analógicos, pesquisados por Lígia Azevedo Diogo (2010) e os *fan-films* brasileiros, estudados por Pedro Curi (2010) também na UFF; além do levantamento constante vem sendo feito por pesquisadores da Cinemateca Brasileira, em São Paulo; da Cinemateca do MAM, no Rio de Janeiro; da Fundação Joaquim Nabuco, em Recife, etc.

Para pensarmos nesse interesse dos pesquisadores pelos filmes amadores e domésticos, é oportuno recordar a contribuição de Dudley Andrew, em *An atlas of world cinema* (2006), que propõe uma abordagem diferenciada dos padrões normativos da historiografia clássica do cinema, ao evitar a análise linear (baseada numa sucessão de momentos de ruptura) ou orbital (com referência a centros de atenção e zonas de periferia),

² Nesse sentido, Craven cita um ensaio de Bliss Perry escrito em 1904, no qual o autor apontava que a participação amadora nos filmes era uma atividade “não necessária, mas livremente assumida, nascida de sua própria vitalidade”. (CRAVEN, 2009, P. 06)

preferindo a lógica do atlas geográfico: uma coletânea de mapas voltados cada qual a um valor específico, mas variável – político, demográfico, lingüístico etc. Baseado na proposta de Andrew, Alfredo Suppia (2011, p. 36), em texto sobre o cinema de bordas, aponta que, entre os modelos de mapas possíveis, um tipo pode chamar a atenção de pesquisadores dedicados ao estudo de cinematografias menos visíveis: o mapa *topográfico*, que teria por objetivo revelar produções audiovisuais invisíveis aos “observadores de superfície”, voltados às “formações” proeminentes na paisagem cinematográfica, como o cinema comercial ou de arte (Id. Ibid).

É a partir da noção de “mapa topográfico”, e do encontro de diferentes recortes e abordagens, que este artigo se constitui, ao propor um diálogo que possa acrescentar novas nuances ao mapeamento da produção audiovisual não-institucionalizada no Brasil, por meio do exame de um grupo específico de obras inseridas no amplo universo amador.

Sobre o amadorismo da produção audiovisual brasileira

De maneira geral, a ideia profissionalismo sugere a realização de uma tarefa com vistas ao retorno financeiro, enquanto o amadorismo indicaria uma atividade feita por amor ou por prazer. Como aponta Zimmermann, a partir dessa diferença básica, as distinções sociais entre profissionalismo e amadorismo se desdobram em questões mais complexas, com ideia de profissionalismo ligada ao tempo útil e à esfera pública, e a de amadorismo, ao tempo livre e à esfera privada (1995, p. 12). No entanto, continua a autora, nos primeiros anos do cinema, essa distinção era menos clara. Como ela descreve, nesse período, inventores e empresários competiam entre si para criar tecnologias que fizessem frente às patentes de empresas como as de Thomas Edison e dos irmãos Lumière, e, nesse ambiente, sobressaía-se o mito residual do inventor individual, ficando a ideia de amadorismo vinculada à não-conformidade com os padrões tecnológicos dominantes (Id, p. 13).

Foi com a padronização tecnológica e com a industrialização mais intensa do cinema que a separação se tornou mais dramática, dando origem, ao longo dos anos 1910 (principalmente com a empresa francesa Pathé) e dos anos 1920 (com a introdução do equipamento da concorrente Eastman-Kodak), à produção de equipamentos não profissionais (ou *substandard*), em bitolas 16mm e 9,5mm, visando o consumo por famílias abastadas dispostas a fazer cinema de maneira barata e para consumo interno, sem necessidade de obter as películas em 35mm que tinham se imposto na esfera da produção industrial de filmes.

Porém, no Brasil, como observa Lila Foster, essa situação de amadorismo seria mais disseminada e perduraria mais do que nos países desenvolvidos, sendo tratada muitas vezes como uma possível porta de entrada para o cinema profissional:

No Brasil, o profissionalismo é um padrão que durante décadas nos foi totalmente exterior devido à nossa condição de país importador, dependente e subdesenvolvido. Em termos práticos, os cinegrafistas do período silencioso conseguiram contornar dificuldades técnicas através do conhecimento da fotografia e de uma grande dose de invenção. No final da década de 1920, a empreitada das colunas da revista *Cinearte* “Um pouco de technica” e, posteriormente, “Cinema de amadores”, consolidava uma verdadeira campanha didática pelo aperfeiçoamento do cinema brasileiro de acordo com um ideal de profissionalização representado pelo cinema americano. O cinema amador era um caminho para o cinema profissional. (FOSTER, 2010, p. 45)

Nesse sentido, Foster cita o colunista da *Cinearte* Sergio Barreto Filho, que, inspirado no estadunidense Herbert McKay, apontava no universo amador três categorias distintas de cineastas: a do “fazedor de fitas de casa”, a dos “amadores produtores” e daqueles que faziam um “uso prático da câmera” (Id, p. 49). Os primeiros seriam os interessados em registrar apenas eventos domésticos e privados, os segundos estariam interessados no que ele chamava de “fotodramas” (alegando que o “espírito progressivo do amador é principalmente dramático”) (Id. p. 51), enquanto os terceiros tentariam adaptar as câmeras para uso profissional.

Para Barreto Filho, esses últimos realizadores, apesar de estarem distantes do cinema profissional, contavam, em compensação, com “mais liberdade para filmar” (BARRETO Apud Ibid, p. 51), o que lhes reservava um lugar importante no mundo do cinema. Como destaca Foster, para Barreto, “das estirpes de amadores, essa [a terceira] seria a mais nobre” (Id. Ibid) – e, como se sabe, cineastas brasileiros consagrados como o diretor mineiro Humberto Mauro (1897-1983) e roteirista carioca Alinor Azevedo (1914-1974) iniciaram suas experiências nas trincheiras amadoras.

O que se viu, no Brasil, ao longo das décadas seguintes aos escritos de Barreto Filho, foram inúmeras tentativas de profissionalização do cinema, com momentos mais e menos pujantes, e com notória produção de filmes em bitolas amadoras e semi-amadoras. Entre importantes filmes brasileiros de ficção em 16mm, pode-se destacar o curta de estreia de Glauber Rocha, *Pátio* (1959) e os longas marginais *Cuidado Madame* (Julio Bressane, 1970) e *Sem essa Aranha* (Rogério Sganzerla, 1970), entre dezenas de outros. Já no Super-8, bitola de centenas de filmes curtos a partir do final dos anos 1960, pode-se mencionar *Nosferato no Brasil* (Ivan Cardoso, 1971) e *Horror Palace Hotel* (feito pelo crítico Jairo

Ferreira durante o XI Festival de Brasília do Cinema Nacional, em 1978), além da proeza do longa-metragem *Deu pra ti, anos 70* (Giba Assis Brasil, Nelson Nadotti, 1981), fundamental para a história do cinema gaúcho.

Mas os fazedores de “fitas de casa” e os realizadores de “fotodramas” permaneceram ativos durante todo esse período. Tanto que, ao longo dos anos 1930 até os anos 1980, foram fundados vários clubes amadores destinados à troca de informações e exibição de filmes, como o *Foto-Cine Clube Bandeirante*, criado nos anos 1940, em São Paulo, e o *Foto-Cine Clube Gaúcho*, nos anos 1950³. Não foram raros também os festivais dedicados a essas produções, sendo famoso o longevo *Super Festival Nacional do Filme Super-8*, realizado em São Paulo, de 1973 a 1983, pelo GRIFE (Grupo dos Realizadores Independentes de Filmes Experimentais). Também é preciso lembrar que, desde a década de 1970, festivais nacionais (como o de Gramado) abriram espaço para as competições em Super-8.

Algo mudou nesse cenário, porém, com a popularização progressiva do vídeo doméstico a partir dos anos 1980. Com a chegada do vídeo, o universo do filme amador adquiriu uma dimensão muito mais banal e acessível, como descreve Nogueira:

O momento de viragem fundamental no que respeita ao cinema doméstico seria a introdução de uma nova tecnologia audiovisual: nos anos de 1970 e 1980, o vídeo haveria de refazer toda a concepção de produto ou de obra audiovisual, seja de um ponto de vista industrial seja artístico. Agora tudo seria diferente: a captação de imagens e a sua reprodução, a edição e definição, a manipulação e os custos. Mais fácil, mais rápido, mais intuitivo, mais manuseável, mais barato, mesmo quando os termos de comparação são os formatos menos nobres da película, como o 16 ou o 8 mm. A utilização do vídeo haveria de assumir diversas formas, sendo que o cinema *mainstream* seria aquele que, sobretudo por razões de qualidade técnica da imagem, mais resistiria à sua adoção em termos de produção (que não em termos de difusão, como se comprova pelo home vídeo). (NOGUEIRA, 2008, p. 10)

Desde então, produtos audiovisuais amadores com registros de fatos de interesse jornalístico ou de cenas inusitadas da vida cotidiana começaram a proliferar, passando a habitar diferentes modalidades de programação (inicialmente) televisiva, e chamando a atenção para características do manuseio amador, como se observa em gêneros como as “videocassetadas” e nos telejornais repletos de imagens de “cinégrafistas amadores”.

Finalmente, no século XXI, com a expansão dos meios digitais e a disseminação do uso da Internet, o fenômeno adquiriu alcance até então incomparável, não apenas em termos de volume de produção, mas, sobretudo, de distribuição e circulação – e, por isso, de

³ Sobre isso, cf. FOSTER, 2012.

influência como fenômeno estético, sendo absorvido pela indústria cultural em produtos que vão do jornalismo ao cinema de ficção *mainstream*, passando pelos *reality shows* e pelos documentários. Como conclui Nogueira, o filme doméstico feito atualmente não precisa e nem costuma se restringir mais ao espaço doméstico, sendo feito e exibido em todos os lugares. “O lar é agora onde o homem estiver. O registo da realidade está à distância de um click. Qualquer episódio, mais curioso ou mais anódino, mais épico ou mais irrelevante, pode ser captado ou encenado, qualquer memória pode ser guardada, qualquer anedota pode ser registrada” (NOGUEIRA, 2008, p. 11). Além disso, qualquer cinegrafista pode distribuir seu trabalho em plataformas gratuitas, e parte da produção desses indivíduos acaba conquistando milhões de espectadores em processos de viralização nas redes de compartilhamento de arquivos, desafiando a compreensão dos analistas e críticos culturais.

É nesse contexto de popularização, multiplicação e disseminação dos vídeos domésticos e amadores desde os anos 1980 até a era digital que surge o principal conceito discutido neste trabalho: o de *cinema periférico de bordas*.

Os filmes de bordas na tradição do cinema amador brasileiro

A trajetória do termo tem uma história que cabe descrever para delimitar melhor um conceito central para este trabalho. A discussão teve início em 2006, quando o título *Cinema de Bordas* foi dado por um grupo de pesquisadores a um livro (LYRA; SANTANA, 2006) dedicado a um tipo de cinema popular brasileiro que se apropriava de maneira relativamente anárquica dos códigos do cinema dominante e de alguns gêneros canônicos como o horror (PIEIDADE, 2006), a comédia-romântica (SOARES, 2006), a ficção-científica (FERRARAZ, 2006), o *teenpic* (BUENO, 2006; MASCARELLO, 2006) etc.

Esse cinema chamado “de bordas” era visto como resultado de um tipo de prática que se inseria no que a antropóloga Jerusa Pires Ferreira (1989-1990, p. 173) apontava como *cultura de bordas*, cujos produtos ficariam numa faixa de transição entre as culturas populares e a aquelas que detinham maior atualização e prestígio.

Com bordas quero enfatizar a exclusão do centro, aquilo que fica numa faixa de transição entre uns e outros, entre as culturas tradicionais reconhecidas como folclore e a daqueles que detém maior atualização e prestígio, uma produção que se dirige, por exemplo, a públicos populares de vários tipos, inclusive àqueles das periferias urbanas (FERREIRA, 1990:171).

O cinema feito às bordas se constituiria, para esses pesquisadores, com base nos princípios do comportamento trivial do lazer⁴ (entendido como aquele voltado ao entretenimento descompromissado) e dos contratos da cultura midiática e massificada, abarcando produções como as chanchadas dos anos 1940/50; as paródias de filmes hollywoodianos de Amácio Mazzaropi e Adriano Stuart; parte significativa da pornochanchada; filmes d’Os Trapalhões etc. Há que reforçar, como lembra Suppia (2012, p. 17), que o conceito de cinema de bordas não trata de um movimento ou de uma escola, mas de um fenômeno difuso, um “cinturão para efeito de pesquisa estabelecido por pesquisadores a partir de um método de observação” (Id. Ibid), abrangendo uma produção heterogênea que guarda características compartilhadas, como a presença da ficção, a precariedade de infraestrutura (geralmente visível no resultado fílmico) e sobretudo o fato dos filmes se relacionarem com um “centro”, constituindo-se num terreno de relação com um “Outro”, pendendo frequentemente para a paródia ou a sátira, mesmo que essa não seja a pretensão original (Id. Ibid).

Porém, o grupo que então se dedicava ao estudo de filmes comerciais, tomava contato também com outro tipo de produção, no caso videográfica e amadora, que consistia em filmes realizados em pequenas comunidades periféricas e/ou interioranas desde os anos 1980, nos quais havia uma emulação do cinema canônico de gênero que tinha práticas semelhantes à dos chamados filmes brasileiros “de bordas”, porém muitíssimo mais precárias. Então, à medida em que se percebeu a riqueza do material existente em todo o país, passou-se a conceber níveis diferentes dessa produção: um mais comercial e outro, considerado *periférico* (LYRA, 2009). O interesse pelo estrato periférico do cinema de bordas deu origem a mais duas coletâneas de artigos do grupo, intituladas *Cinema de Bordas 2* e *Cinema de Bordas 3* (SANTANA, 2008; SANTANA, 2012), voltadas inteiramente aos realizadores amadores ou independentes dos circuitos tradicionais de produção/distribuição/exibição. Esse mesmo levantamento originou mostras de filmes em diversas cidades do Brasil, sendo a mais conhecida a Mostra Itaú Cultural Cinema de

⁴ Derivados, segundo FERREIRA (1990, p. 169), dos estudos de *Literatura Trivial* (Trivialliteratur), “em que se justifica o termo pela indicação de serem as narrativas em geral unicelulares, não alcançando portanto o estatuto e a complexidade da outra literatura. (...) O termo (...) já está mais depurado pela repetição do uso mas carrega uma associação com o banal, com o cotidiano simplesmente, negando a grande aventura do ‘espírito’, uma literatura a ser consumida um tanto passivamente”. No caso do cinema, para SOARES (2007, p. 182), “... vemos o trivial como um espaço de lazer, opondo-se ao espaço do trabalho, estabelecendo pontos de fuga não pelo avesso dos sistemas dominantes mas, de modo diverso, pelas linhas paralelas que os recobrem. Ao contrário da experiência reflexiva imposta pelas formas ditas cultas da produção audiovisual, concebemos o trivial não como puro entretenimento, mas como resultante da maneira lúdica por meio da qual nos relacionamos com ele.”

Bordas, este ano em sua quinta edição, realizada pelo Instituto Itaú Cultural de São Paulo desde 2009.

Entre dezenas de realizadores identificados com o circuito de bordas mapeados pelos pesquisadores que começaram a atuar desde os anos 1980, pode-se citar o capixaba Manoel Loreno, que faz filmes estrelados pelos moradores da cidade de Mantenópolis (ES); o amazonense Aldenir Coty, também conhecido como Rambú do Amazonas, que realiza filmes no bairro São Jorge, na periferia de Manaus; o baiano radicado em São Paulo Milton Santos, que vive em São Bernardo do Campo, mas realiza a maioria dos seus filmes em Cícero Dantas, na Bahia; o paranaense Semi Salomão Neto, da cidade de Apucarana, que realiza e exhibe filmes fantásticos em cidades do interior do estado; o alagoano radicado em Pernambuco Simião Martiniano, um dos mais antigos realizadores de longas-metragens de ficção em vídeo no Brasil, tendo começado sua carreira no Super-8; o catarinense Petter Baiestorff, diretor de vídeos *trash* eróticos e de horror distribuídos em vídeo e DVD ao longo dos anos 1990 e 2000; o gaúcho Felipe Guerra, realizador de filmes juvenis de horror e ação feitos na cidade serrana de Carlos Barbosa, também distribuídos por correspondência nos anos 1990 e começo dos anos 2000.

Com diferentes níveis de renda e escolaridade, e também de inserção e fama locais ou nacionais, esses cineastas compartilham alguns procedimentos no que se refere aos processos de produção e divulgação das obras: são quase sempre também roteiristas e produtores, além de se aventurarem em frente às câmeras, em alguns casos como protagonistas; usam majoritariamente recursos próprios nas produções; fazem seus filmes muito baratos, às vezes gastando menos de mil reais por obra; buscam seus colaboradores entre parentes e amigos, ou eventualmente em pequenos cursos de atores ministrados por eles; fazem suas gravações em locações reais e com o mínimo de interferência no cenário que encontram; fazem inúmeras alterações nos roteiros durante as gravações; contam com elencos enormes que por vezes mudam ao longo do filme por motivos externos à narrativa; exibem seus filmes de maneira quase mambembe nas suas comunidades, também disseminando cópias em locadoras de vídeo locais, em vendas diretas de cópias ou, mais recentemente, por distribuição em plataformas de compartilhamento da rede mundial de computadores.

Além das semelhanças relativas ao modo de produção, nota-se que os filmes também trazem marcas formais reconhecíveis. A mais notória é a atmosfera amadora e improvisada das gravações, em que fica clara tanto a inexperiência dos atores quanto a

intimidade existente entre eles. Muitas vezes, os atores têm os mesmos nomes dos personagens e circulam nas próprias casas ou de amigos íntimos. Os figurinos e a maquiagem também costumam ser trazidos por eles. Mas há também outros elementos, como o apelo às convenções dos gêneros narrativos canônicos, em particular os de ação/aventura e terror; a tendência à comicidade (voluntária ou não), causada tanto por gags ensaiadas quanto por imprevistos ou mesmo acidentes durante as gravações; a incorporação do repertório midiático (sobretudo o televisivo) em voga durante a produção, com menções a filmes, novelas, programas humorísticos e comerciais de TV; a tendência à longa duração, com a maioria dos filmes ficando entre médias e longas-metragens (possivelmente porque a maioria dos diretores se inspira nos formatos de episódios de televisão e de filmes comerciais); o não-disfarce das características locais e dos sotaques; a preocupação de registrar lugares marcantes para os habitantes das cidades em que os filmes são realizados.

Entre os filmes mais conhecidos, estão a comédia fantástica *A Gripe do Frango* (Manoel Loreno, 2008, DV, 57 min); a série *Rambú do Amazonas*, composta de quatro episódios (2005, 2007 e 2008, feitos com Mini DV); a comédia de terror com toques de melodrama novelesco *O Cabrabode* (Milton Santos, 2011); a aventura sobrenatural *Histórias do Sobrenatural* (Semi Salomão Neto, DV, 2006, 87 min); o filme de artes-marciais *O Vagabundo Faixa-Preta* (Simião Martiniano, 1992, VHS, 97 min); a série de zumbis *Zombio e Zombio II – Chimarrão Zombies* (Petter Baiestorff, 1999, VHS, 45 min; 2013, DV, 85 min); a série *Entreí em pânico ao saber o que vocês fizeram na sexta-feira 13 do verão passado – Parte 1 e Parte 2* (Felipe Guerra, VHS, 2001, 110 min; e 2011, DV, 90 min, respectivamente).

A partir do momento em que esse extenso *corpus* foi reunido e gerou interesse do público pelas mostras de filmes, o desafio que passou a se apresentar foi o de abordar obras audiovisuais que, pela invisibilidade e pela precariedade, não contavam com metodologias de análise suficientemente específicas nos estudos de cinema brasileiros. Foi então que tiveram início aproximações que levaram a diferentes caminhos teóricos, entre eles os que relacionaram esses filmes à arte *naïf* (FREIRE, 2008) e aos filmes domésticos (SUPPIA, 2012) – abordagens que interessam ao presente artigo em particular.

No texto *Nas cercanias da arte cinematográfica*, Marcius Freire procurou a especificidade desses filmes de bordas propondo alinhá-los à ideia do *naïf* nas artes plásticas (2008, p. 10). O autor aponta a inserção deles no universo mais amplo dos filmes amadores, mas pergunta: “em quê eles se demarcam dos tantos outros que compõem o vasto

domínio do cinema não- industrial, e por que possuem uma personalidade à parte?” (Ibid, p. 07). Para responder a essa questão, descreve o ambiente no qual surgem os filmes periféricos de bordas, dominado por realizadores diletantes e autodidatas que desconhecem muitas das técnicas do meio expressivo com as quais lidam, substituindo-as pelo seu *élan* intuitivo (Ibid, p. 13), mas desejando realizar filmes de ficção dentro dos modos genéricos convencionais. Como observa o pesquisador, esses filmes independentes tanto na sua estrutura de produção/distribuição/exibição quanto em suas propostas estéticas e construções discursivas, acabam por corromper os modelos tradicionais que tomam de empréstimo, sendo exatamente essa corrupção estilística que vai moldar sua personalidade (Id Ibid.).

Seguindo uma linha próxima da adotada por Freire, Suppia (2012, p. 22) opta pela moldura teórica semiopragmática de Roger Odin em seu estudo sobre os filmes de família (2003), que seriam, segundo ele, em parte semelhantes aos filmes periféricos de bordas. Como mostra Suppia, se a principal característica dos filmes de família é o fato deles serem feitos para serem vistos por aqueles que vivenciaram o que é representado na tela, isso se aplica também, em parte, ao cinema de bordas. Para o autor, 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. Mas, como afirma Suppia, “embora possa apresentar muitos (senão todos) os elementos textuais característicos do filme de família elencados por Odin, o esforço ficcionalizante na maioria (senão na totalidade) do ‘cinema de bordas’ é também bastante marcado” (Id. Ibid.). Nesse sentido, afirma o autor que o filme periférico de bordas presta-se a um duplo objetivo: não só relembra as experiências dos envolvidos na filmagem, como também se abre para a espectadorialidade alheia (Id, p. 23). Nesse sentido, ele sugere que esses filmes, ao articular a especificidade do registro amador às convenções do cinema de ficção, podem configurar um tipo de cinema *comunitário*, “um gênero híbrido ou transicional, a meio caminho entre a esfera doméstica e a esfera pública.” (Id, p. 24).

Questão semelhante pode ser ilustrada por inúmeros filmes comerciais realizados nos últimos dez anos em vários países do mundo, como *Saneamento Básico – O Filme* (Jorge Furtado, Brasil, 2007); *O filho de Rambow* (*Son of Rambow*, Garth Jennings, França/Alemanha/Inglaterra, 2007); *Rebobine por favor* (*Be kind, rewind*, Michel Gondry,

EUA, 2008); *A Ilha a Morte (El Cayo de la Muerte*, Wolney de Oliveira, Brasil/Cuba/Espanha, 2009); *Super-8* (J.J. Abrahams, EUA, 2011), entre outros, que voltaram seus olhares para realizações audiovisuais feitas em condições amadorísticas e em clima de aventura coletiva, numa espécie de registro elegíaco que parece lamentar o fato dessas experiências virem perdendo seu caráter singular, uma vez que estão cada vez mais ao alcance de todos. Nesses filmes, as obras amadoras produzidas pelos personagens derivam de uma admiração lúdica pelas formas moldadas pela indústria cultural (no caso, o cinema de gênero), tendo sempre como origem o desejo de imitar o cinema hegemônico (em filmes de monstros, de ação, melodramas e ficção-científica, respectivamente), porém sem a tecnologia, as habilidades e as condições econômicas necessárias para isso.

Os filmes comerciais acima mencionados sugerem um novo olhar, contemporâneo, para o fenômeno do cinema amador, tentando reproduzir seus “desvios” e “acidentes” inevitáveis, e parecendo perceber que esse tipo de prática de realização cinematográfica pode ser reveladora tanto da assimilação popular dos códigos midiáticos hegemônicos quanto do tipo de sociabilidade proporcionada pelo consumo contínuo dos produtos da indústria cultural. Parte do interesse pelos filmes de ficção amadores ali emulados pode refletir o interesse de compreender o impacto do imaginário do cinema industrial nas experiências individuais e coletivas.

Síntese provisória

Uma possível definição para um filme periférico de bordas pode ser a de uma experiência amadora ou semi-amadora de representação de um imaginário compartilhado que adapta modelos disponíveis na indústria cultural à especificidade de uma dada comunidade. Tal tipo de produção não é exclusividade brasileira. Em várias partes do mundo, essa é uma experiência bastante conhecida, como procurou-se demonstrar nas discussões aqui articuladas, que representam apenas uma pequena amostra das muitas pesquisas em curso sobre o tema no mundo todo.

No caso dos filmes brasileiros de bordas, então, o que se observa são as versões nacionais do fenômeno, com suas características de repertórios locais, sotaques e adaptações próprios. Mesmo que essas experiências possam estar com seus dias contados em termos de singularidade – já que, como vimos, a possibilidade de realizar e distribuir as obras audiovisuais vem se intensificando a ponto de tornar o material quase inabarcável – há ainda questões a discutir e a revelar. Entre elas, acredito ser pertinente pensar-se em uma

trajetória que dialogue com o cinema amador brasileiro em geral, e particularmente com suas origens domésticas.

Em seu estudo sobre filmes domésticos brasileiros, Foster (2010) aponta três diretrizes da prática amadora no Brasil que podem ser aplicadas à discussão do cinema periférico de bordas: “a proximidade com a fotografia de família; a importância da chegada dos equipamentos *substandard* e a condição amadora ‘em si’ do cinema brasileiro, sua precariedade econômica, ausência de industrialização e dependência” (Id, p. 52).

Nos filmes aqui mencionados, em primeiro lugar, é notória a importância das relações familiares na composição das equipes, e ela se estende para tudo o que é colocado diante da câmera (cenários, figurinos, atores, objetos) e mesmo para a própria câmera, que pertence quase sempre ao cineasta ou a algum participante do filme. E, claro, serão esses parentes e amigos os primeiros espectadores. Além disso, pode-se observar que a performance está marcada, de um lado, pela inexperiência típica dos amadores, mas ao mesmo tempo pela intimidade existente em grupos de amigos, o que reforça o tom lúdico das obras, repletas de improvisações e mesmo de “piadas internas”.

No que se refere à chegada dos equipamentos *substandard*, não há dúvida de que o fenômeno foi influenciado pela proliferação do VHS caseiro nos anos 1980, inicialmente destinado ao registro de viagens e festas, mas logo transformado em fonte de brincadeiras e de experiências direcionadas à ficção. Há uma clara centralidade no vídeo nesse processo, embora se possa encontrar antecedentes dessas práticas no Super-8 e no 16mm. A formação de clubes em torno do VHS também foi mais dispersa do que no Super-8, mas, em compensação, houve um grande número de fanzines, de grupos de correspondência e até de listas de discussão (criadas nos primeiros anos da Internet brasileira, ainda na década de 1990) para trocas de informações entre os realizadores. O fenômeno se tornou mais presente a partir dos anos 2000, com a chegada da chamada Web 2.0., quando os usuários da rede passaram a produzir conteúdos, disseminando e multiplicando as informações e os próprios vídeos produzidos.

Por fim, quanto à condição amadora “em si” do cinema brasileiro apontada por Foster, esta parece ter sido uma das primeiras questões também observadas nos estudos do cinema de bordas brasileiro, em 2006: a existência de um tipo de espetatorialidade produtiva que dá origem a obras construídas de “retalhos” de clichês narrativos e de imagens já vistas, articulados de modo anárquico por realizadores que se posicionam num ponto intermediário entre o desejo de oferecer criações próprias e o de reproduzir o que lhes

parece ser o “cinema” enquanto instituição. O resultado dessa incorporação dos modelos hegemônicos se apresenta com diferentes graus de competência, de crítica e de distanciamento, indo da franca paródia à esculhambação involuntária, mas pode ser apontado como recorrente na história do cinema popular brasileiro de gênero, tanto em suas versões comerciais (inicialmente apontadas como “de bordas”) quanto nas amadoras (ou “periféricas de bordas”).

Ainda que este texto não tenha se apresentado como um trabalho conclusivo, quer-se sugerir aqui, como encerramento, que a importância das reflexões sobre o amadorismo para pensar-se o cinema de bordas é central. Ao mesmo tempo, deseja-se reforçar o fato de que as reflexões já feitas sobre o cinema de bordas podem ser incorporadas pelos que examinam o cinema amador brasileiro, num processo de fertilização mútua.

Referências bibliográficas

ANDREW, Dudley. An atlas of world cinema. In: DENNISON, Stephanie, and LIM, Song Hwee, *Remapping World Cinema: Identity, culture and politics in film*. London/New York: Wallflower, 2006, pp. 19-29.

BALTAR, Mariana. “Princípio da dupla evidência: o vídeo amador na interconexão entre pornografia e documentário”. In: CANEPA, L; MULLER, A.; SOUZA, G. et ali. *XII Estudos de Cinema e Audiovisual Socine*. Vol 1. São Paulo: SOCINE, 2011, pp. 76 – 90.

BRASIL, André; MIGLIORIN, César. “Biopolítica do amador: generalização de uma prática, limites de um conceito”. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 20, pp. 84-94, dez. 2010.

BUENO, Zuleika. “Quando os mocinhos se rebelam: notas sobre um possível cinema juvenil brasileiro.” In: LYRA, Bernadette e SANTANA, Gelson (orgs.) *Cinema de Bordas*. São Paulo: A Lápis, 2006, p. 154-175.

CANEPA, Laura. *O cinema de bordas e a estética trash*. Trabalho apresentado no GP de Cinema do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Recife, 2011. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2011/resumos/R6-0364-1.pdf>

CRAVEN, Ian. *Movies on home ground: Explorations in amateur cinema*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishers, 2009.

CURI, Pedro Peixoto. *Fan-films: Da produção caseira a um cinema especializado*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.

DIOGO, Lígia Azevedo. *Vídeos de família: Entre os baús do passado e as telas do presente*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.

FERRARAZ, Rogério. “Da ficção-científica à comédia: o (des)arranjo dos gêneros em O homem do Sputnik e Por incrível que pareça.” In: LYRA, Bernadette e SANTANA, Gelson (orgs.) Introdução. In: *Cinema de Bordas*. São Paulo: A Lápis, 2006, p. 140-153.

FERREIRA, Jerusa Pires. “Heterônimos e cultura das bordas”. In: *Revista USP*, n. 04, dez-jan-fev 1989-1990, pp. 169-174.

FOSTER, Lila. *Filmes domésticos: uma abordagem a partir do acervo da Cinemateca Brasileira*. Dissertação de Mestrado em Imagem e Som. Universidade Federal de São Carlos. São Carlos, 2010.

_____. “Cinema amador brasileiro e os filmes ficcionais do Foto-Cine Clube Gaucho”. In: *III Jornada Discente PPGMPA-USP*, out, 2012. http://www.pos.eca.usp.br/sites/default/files/foto-cine_clube_gaucho_-_lila_foster.pdf

FREIRE, Marcius. “Introdução: Nas cercanias da arte cinematográfica”. In: SANTANA, Gelson (org.). *Cinema de Bordas 2*. São Paulo: A Lápis, 2008.

ZIMMERMANN, Patricia; ISHIZUKA, Karen. *Mining the home movies: excavations in histories and memories*. University of California Press, 2008.

LYRA, Bernadette. “Cinema periférico de bordas”. In: *Revista Comunicação, Mídia e Consumo*. Vol 6, no. 15, pp. 31-47. São Paulo, Mar 2009.

_____. “A visibiliadde bruta nos filmes de Seu Manoelzinho”. In: SANTANA, G. (org). *Cinema de Bordas 3*. São Paulo: A Lápis, 2012, pp. 38 – 53.

LYRA, Bernadette e SANTANA, Gelson (orgs.) “Introdução”. In: *Cinema de Bordas*. São Paulo: A Lápis, 2006, pp. 08-15.

PIEIDADE, Lúcio. “O pasteleiro: um exercício de sexo e horror no cinema brasileiro.” In: LYRA, Bernadette e SANTANA, Gelson (orgs.) Introdução. In: *Cinema de Bordas*. São Paulo: A Lápis, 2006, p. 122-139.

MASCARELLO, Fernando. “O Pampa vai virar mar.” In: LYRA, Bernadette e SANTANA, Gelson (orgs.) Introdução. In: *Cinema de Bordas*. São Paulo: A Lápis, 2006, p. 54-75.

NOGUEIRA, Luís. “Cinema 2.0: o cinema doméstico na era da Internet”. *Revista Doc Online*, n. 05, Dez 2008, pp. 4-23.

ODIN, Roger. *Le film de famille*. Paris: Klincksiek, 2003.

SANTANA, Gelson (org.). *Cinema de Bordas 2*. São Paulo: A Lápis, 2008.

_____. *Cinema de Bordas 3*. São Paulo: A Lápis, 2012.

SOARES, Rosana. “Essa não é mais uma história de amor”. In: LYRA, Bernadette e SANTANA, Gelson (orgs.) In: *Cinema de Bordas*. São Paulo: A Lápis, 2006, p. 154-175.

_____. “Exorcismos caipiras em *Jeca contra o Capeta*”. In: SANTANA, Gelson. *Cinema, comunicação e audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007, pp. 181-196.

SHAND, Ryan; CRAVEN, Ian. *Small-Gauge Storytelling: Discovering the amateur fiction film*. Edinburgh University Press. 2013

SUPPIA, Alfredo. “Cinema de bordas, manual do usuário: sobre afinidades teóricas e possíveis caminhos para o estudo do audiovisual popular.” In: SANTANA, Gelson. (org). *Cinema de Bordas 3*. São Paulo: A Lápis, 2012, pp. 12 – 37.

ZIMMERMANN, Patricia. *Reel families: a social history of amateur film*. Indiana University Press, 1995.