



O cinema de bordas e a estética trash¹

Laura Loguercio CÁNEPA²
Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo

RESUMO

Esta comunicação deseja debater o conceito de *Cinema de Bordas* (LYRA; SANTANA, 2006) a partir de outros conceitos atualmente discutidos nacional e internacionalmente, como os de *paracinema* (SCONCE, 1995; HAWKINS, 2002), *cultura trash* (LA GUARDIA, 2008 e outros) e *resistência cultural* (FREIRE FILHO, 2007 e outros). Para isso, propõe a aplicação desses conceitos à análise de alguns filmes brasileiros apontados como “de bordas”. O objetivo é inserir essa discussão num contexto mais amplo dos estudos de cinemas periféricos.

PALAVRAS-CHAVE: *Cultura Trash; Resistência cultural; Paracinema; Cinema de Bordas.*

Apresentação

Os chamados filmes de bordas são produções audiovisuais de ficção que dialogam intensamente com a cultura massiva e são realizadas em contextos comunitários, na maioria das vezes por equipes amadoras, com “características específicas de produção e exibição que transformam esse tipo de cinema em um universo periférico, paralelo àquele composto pelas instituições detentoras do poder dentro do emaranhado do território cinematográfico”. (LYRA; SANTANA, 2009). Esses filmes realizados às bordas das instituições cinematográficas consolidadas trazem vários desafios para quem se aventura a pesquisá-los, e um deles consiste na sua avaliação como objetos estéticos. Afinal, considerando-se a precariedade e mesmo a inépcia com que muitos deles são feitos, parece pouco frutífero buscar parâmetros herdados da estética fílmica para avaliá-los. Como também apontam Lyra e Santana, essas obras, ao incorporarem os modos do sistema popular (como a oralidade e a corporalidade) contaminados pelas formas do sistema massivo de fórmulas e gêneros (filtrados sobretudo pela televisão) em condições amadorísticas, acabam por produzir “uma performance cinematográfica autofágica, que beira, perigosa e corajosamente, a estética *trash*”. (Ibid).

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação Audiovisual, evento componente do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Docente do Mestrado em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi - SP, email: laurapoa@hotmail.com

Nesse sentido, perspectivas avaliativas como a da paródia (abordagem muito frequente na análise do cinema brasileiro), parecem insuficientes, à medida em que o que se verifica é uma apropriação de elementos midiáticos e de cultura popular que se aproxima mais da bricolagem que da estruturação crítica dos elementos que costuma definir a paródia. Esta, conforme Linda Hutcheon, sustenta-se num tipo de “síntese bi-textual” ou “numa estrutura textual dupla” (1995, p. xii) que corporifica e dá vida a tensões históricas numa repetição criticamente distanciada. Já o que se percebe nos filmes de bordas é uma espécie de “pilhagem” (ALTMAN, 2000, p. 286)³ de uma grande variedade de elementos que, ao se apresentarem reunidos de forma precária de todos os pontos de vista (narrativos, técnicos e temáticos), exigem um olhar que incorpore a inépcia como elemento expressivo.

Assim, quer-se sugerir a aplicação, a esses filmes, de uma categoria estética tipicamente midiática, mencionada por Lyra e Santana, e que tem se imposto na esfera cultural contemporânea, sendo conhecida muito genericamente como *trash*⁴. Tal categoria, apesar de aplicada em análises críticas e acadêmicas com certa frequência, e de ser seguidamente invocada por produtores e pelo público em relação aos mais diferentes produtos, carece, no entanto, muitas vezes, de definições específicas que lhe dêem alguma precisão e nos permitam aplicá-la à análise de produtos culturais.

O *trash* e o paracinema

David La Guardia, em seu ensaio *Trash Culture* (2008), define a categoria *trash* como um conjunto de práticas de que grupos grandes ou mesmo massivos participam, seguindo regras implícitas nas quais os indivíduos espectadores ou produtores tornam-se momentaneamente absorvidos por um desejo coletivo que atua contra o que é percebido como dominação pela perfeição, pela felicidade, pela juventude, pela sensualidade, pela cultura etc (2008, p. 13). Para o autor, essa modalidade de produção e consumo cultural traz à tona um processo fundamental de inteligência (e de resistência) coletiva que estaria entre os mais salientes modos definidores de nossa época. Numa linha semelhante de pensamento, Hunter e Kaye (1997, p. 01) defendem a idéia de que a “libertação” pós-moderna em relação aos paradigmas universais teria deixado o público mais à vontade para assumir seus gostos, num espírito de relativismo cultural que faz

³ A idéia de “pilhagem” tratada aqui é trazida do texto *Gêneros Cinematográficos*, de Rick Altman (2000), no qual ele trabalha a evolução dos gêneros cinematográficos a partir do uso que diferentes agentes fazem de elementos desses gêneros ao longo da cadeia produtiva dos filmes.

⁴ A palavra se traduz literalmente como “lixo” ou “detrito”. Como observa David La Guardia, o termo também significa lixo de classe baixa ou gentinha, como na expressão *white trash* [lixo branco]. (2008, p. 13)

com que ninguém mais precise pedir desculpas pelo que lhe dá prazer. Segundo os autores, esse clima de permissividade cultural, que surgiu a partir dos estudos culturais nos anos 1980, acabou desviando a atenção dos pesquisadores e estetas do que o público ideal deveria preferir para aquilo de que o espectador real efetivamente gosta (Ibid, p. 03). E esse desvio de foco revelou não apenas novas formas, mas também trouxe à luz os diferentes usos que os espectadores fazem dos produtos culturais, o que acabou por abrir um universo muito mais complexo de preferências e de segmentos de público, dando origem, entre outras coisas, a uma espécie de legitimação do gosto *trash*.

No que se refere especificamente aos estudos do *trash* no cinema, o pesquisador estadunidense Jeffrey Sconce, no influente texto *Trashing the Academy*, publicado em 1995 na revista *Screen*, postulava a emergência de uma cultura cinematográfica à qual chamava de *paracinemática*, que consistiria no consumo consciente, por parte de determinadas comunidades cinéfilas, de produtos audiovisuais notoriamente desqualificados pela cultura oficial e, quase sempre, ligados a um sistema de produção que fica (tanto estética quanto economicamente) à margem da grande indústria do cinema e também do cinema de arte ou experimental. Segundo Sconce (1995, p. 371), tal consumo, cujo crescimento na época era revelado na grande quantidade de publicações bibliográficas e videográficas a ele voltadas (e que hoje migrou notoriamente para o ciberespaço), dar-se-ia numa política cultural de resistência tanto ao cânone hollywoodiano quanto ao cânone estilístico moderno moldado pela tendência hegemônica dos estudos de cinema, revelando uma discussão sobre o gosto e também sobre os modos de se olhar para um filme ou para um conjunto de filmes.

Como uma categoria textual elástica, o paracinema é, para Sconce, “menos um grupo distinto de filmes do que um protocolo específico de leitura, uma contra-estética de sensibilidade subcultural dedicada a todos os tipos de detritos culturais” (1995, p. 373). Na prática, o culto paracinéfilo estaria voltado à valorização do desvio estilístico e temático nascido a partir do fracasso sistemático de um filme aspirante a obedecer aos códigos dominantes de representação cinematográfica. Mas esse culto também se volta para filmes que deliberadamente ofendem esses mesmos códigos, com pretensões voltadas ao escárnio ou à exploração, e não a propósitos artísticos tidos como mais elevados. Para o público paracinéfilo, então, aquilo que normalmente se entende como “ruim” do ponto de vista da qualidade cinematográfica é tão esteticamente desfamiliarizado e politicamente revigorante quanto o “brilhante” (Ibid, p. 384-385).

Nesse mesmo texto, o autor também observava que, nos últimos anos, a comunidade de espectadores do paracinema tem visto a institucionalização e a comercialização de sua renegada preferência, que começou nitidamente a se infiltrar na vanguarda, na academia e na própria cultura midiática. De fato, hoje, em vários países (inclusive no Brasil), canais de televisão a cabo se especializam ou criam horários específicos dedicados a programações identificadas com o “lixo cultural”, grandes locadoras criam seções específicas para essas obras, cinematecas e museus de arte fazem retrospectivas de realizadores identificados com o campo de interesse do paracinema. No caso do nosso país, o sucesso de mostras como a do Cinema de Bordas⁵ e de uma parte da produção mais empobrecida da pornochanchada⁶ exibida na televisão ou francamente pirateada na internet dão provas de que o fenômeno também tem vitalidade por aqui.

Na esteira de Sconce, Jean Hawkins, em seu estudo *Sleaze mania, eurotrash and high art* (2002), mostra que os consumidores do paracinema, não raro, também voltam seu olhar a obras do chamado cinema de arte, nas quais reconhecem elementos esteticamente bizarros e desviantes que lhes interessam particularmente. Segundo ele:

Abrindo-se as páginas de qualquer fanzine de horror dos EUA, você encontrará ... um desafio para o senso comum do que seja a cultura popular e o cinema que tendemos a ver como o de maior prestígio (a vanguarda cinematográfica européia e o filme experimental). Certamente, [esses fanzines] iluminam algum aspecto do cinema de arte que é geralmente desconsiderado e reprimido na análise cultural, exatamente o nível em que esses filmes trabalham com imagens, espaços e temas que caracterizam a baixa cultura. (HAWKINS, 2002, p. 125, Trad. livre da autora)

Para Hawkins, o gosto paracinéfilo envolve uma estratégia de leitura que procura o sublime no ruim, no desviante e na não-familiaridade, dando atenção a uma estética da aberração e da variação estilística. Concentrando-se na bizarrice formal dos filmes e na sua excentricidade, a audiência do paracinema identificaria artifícios fora da diegese que se tornam o foco principal de atenção (2002, p. 126-127): “Como o próprio

⁵ Cujas principais edições ocorreram no Instituto Itaú Cultural em São Paulo, em 2009, 2010 e 2011, e também em mostras menores realizadas em Juiz de Fora (Bordas Fora 1 e 2, em 2009 e 2010) e em edições na Mostravídeo do Itaú Cultural em 2009, nas cidades de Vitória (ES) e Belo Horizonte (MG).

⁶ O canal de TV a cabo Canal Brasil, voltado exclusivamente para produções brasileiras, disponibiliza filmes nacionais de diferentes gêneros, suportes e metragens. Um de seus programas mais assistidos e comentados em comunidades virtuais chama-se *Como era gostoso o nosso cinema*, voltado à exibição de pornochanchadas e transmitido nas madrugadas. O programa traz tanto filmes com produções relativamente caras e caprichadas (como *A árvore dos sexos*, dirigido por Sílvio de Abreu em 1977), quanto produções paupérrimas (como *Seu Florindo e suas duas mulheres*, dirigido em 1978 por Mozael Silveira, na forma de paródia do maior sucesso do cinema nacional, *Dona Flor e seus dois maridos*, feito por Bruno Barreto em 1976).

Godard repetidamente demonstrou”, continua Hawkins, há mesmo “uma linha muito tênue que separa as estratégias de leitura demandadas pelo cinema *trash* e as demandadas pela alta cultura.” (Ibid, p. 127). Dessa forma, conclui que:

Olhando-se do alto de uma visão elitista, uma definição negativa dos produtos da baixa cultura pode ser sua falta de sutileza em comparação à alta cultura, mas, numa leitura mais positiva, pode-se dizer que esses mesmos produtos são mais diretos (...). Assim, enquanto certas formas são tidas como mais baixas por serem mais explícitas, as formas da alta cultura tenderiam a operar de maneira mais indireta, oferecendo olhares metafóricos e, por consequência, mais ressonantes e abertos à exegese da indústria acadêmica – mas nem por isso a bizarrice formal deixaria de ter sua dose de transgressão interessante (HAWKINS, 2002, p. 127, Trad. livre da autora).

Os trabalhos de Sconce e de Hawkins vinculam sua definição de paracinema ao comportamento do público consumidor, estabelecendo uma categoria problemática e instável, mas, ainda assim, ambos levantam uma característica comum aos filmes preferidos pelos paracinéfilos que pode contribuir para iluminar os efeitos estéticos e mesmo alguns recursos poéticos desses produtos audiovisuais. Sobre isso, discutiremos a seguir.

O *trash* e uma estética da aberração formal

As análises de Sconce e Hawkins sobre a preferência do público paracinéfilo pelo *trash* apontam em diversas direções, mas uma delas interessa em particular a este trabalho: a ênfase que a “paracinefilia” daria aos elementos não-diegéticos dos produtos audiovisuais, concentrando-se prioritariamente nos aspectos formais e contextuais desses produtos. Segundo Sconce, a audiência paracinéfila, da mesma forma que os espectadores sintonizados com as inovações do cinema de arte, “revela conhecimento das estruturas do discurso cinematográfico e de seus artifícios, fazendo com que a identidade material do filme deixe de ser uma estrutura feita para ser invisível a serviço da diegese, tornando-se o foco principal de atenção textual” (SCONCE, 1995, p. 385). Nesse sentido, as soluções formais freqüentemente inusitadas e os flagrantes de elementos pró-fílmicos (aqui entendidos como os elementos disponíveis no mundo histórico diante da câmera para a construção da diegese cinematográfica⁷) estariam na base da espectralidade paracinéfila. Para Sconce:

...através da concentração sobre elementos não-diegéticos, sejam eles os efeitos especiais pouco convincentes, os flagrantes anacronismos, a atuação histriônica, a leitura paracinematica tenta ativar “todo o filme”. (...). Poderíamos até dizer que, enquanto a atenção acadêmica (...) muitas vezes

⁷ Cf. AUMONT; MARIE, 2003, p. 242.

traz para o primeiro plano as estratégias estéticas do texto como um sistema formal fechado, a atenção paracinemática ao que muitas vezes se manifesta em um filme como falta de conformidade com códigos de verossimilhança historicamente delimitados chama atenção para o texto como um documento cultural e sociológico e, portanto, dissolve os limites da diegese em universos profílmicos e extratextuais. (Ibid, p. 387, Trad. livre da autora)

Assim, continua Sconce, pode-se dizer que enquanto o olhar estético mais frequente nos estudos de cinema observa as diferenciações formais e os elementos contextuais explicitados nas obras como uma espécie de “porta de entrada” para a compreensão dos filmes, os espectadores paracinéfilos vêem a bizarrice formal como “porta de saída” para explorar variados aspectos extratextuais, o que leva facilmente a questões que apontam não só para a escolha dos filmes que merecem análise acadêmica, como também ao próprio método adotado na observação desses filmes (Ibid, p. 388).

A partir deste breve resumo das idéias de Sconce e Hawkins, pode-se sugerir que o confronto proposto por eles não consiste apenas em legitimar o gosto militante a favor de produtos culturais tidos como detestáveis pela cultura oficial, mas também em defender um novo olhar para os produtos audiovisuais. Para esses autores, o público paracinéfilo, tal como os seus homólogos na academia, é composto por ativos cinéfilos que praticam uma estética fundada sobre o reconhecimento e posterior rejeição ao estilo de Hollywood (HAWKINS, 2002, p. 131). Sua ênfase, porém, não estaria aplicada sobre a manipulação de estilo como uma forma sistemática de experimentação artística e de virtuosismo técnico, mas sim sobre a celebração do “fracasso” ou da “distorção” do estilo cinematográfico convencional por autores que passam a ser mais valorizados como “excêntricos” do que como artistas, pois na maioria das vezes trabalham dentro de condições bastante empobrecidas de produção (SCONCE, 1995, p. 385). Para Sconce:

Esses filmes desviam do classicismo de Hollywood não necessariamente pela intencionalidade artística, mas pelos efeitos da pobreza material e da inépcia técnica. Importante, os filmes paracinemáticos não são ridicularizados por este desvio, mas, em vez disso, celebrados como únicos, corajosos e, em última instância, como experiências cinematográficas subversivas. Para este público, o paracinema constitui, assim, um verdadeiro contra-cinema na medida em que “*não é coisa que você vê regularmente*”, tanto em termos de forma quanto de conteúdo. É aqui que o público paracinéfilo difere de forma mais dramática da empresa estética da academia. Considerando que o esteta que se interesse por estilo e excesso sempre chame a atenção para o quadro, a atenção paracinemática ao excesso procura empurrá-lo para além das fronteiras formais do texto. (Ibid, p. 385, Trad. livre da autora)

Essa celebração da transgressão estética pelos paracinéfilos – frequentemente interpretada como simples manifestação de mau gosto – converge para uma visão

recente sobre os modos de resistência cultural na sociedade midiática, assim descritos por João Freire Filho:

Dependendo, pois, da formação cultural, da posição social e das inclinações teóricas do analista, uma mesma atividade pode ser descrita como ‘resistente’, ‘rebelde’, ‘rude’, ‘anômica’, ‘desviante’, ‘diversionista’, ‘delinquente’ ou ‘patológica’, conforme atestam as copiosas pesquisas sobre o comportamento ..., realizadas no âmbito das ciências humanas e sociais. (...) Tradicionalmente associada a protestos organizados ou insurreições coletivas de larga-escala contra instituições e ideologias opressivas, a noção de resistência passou a ser frequentemente relacionada, desde os anos 1980, com ações mais prosaicas e sutis, gestos menos tipicamente heróicos da vida cotidiana. (FREIRE FILHO, 2007, p. 17-19)

Não por acaso, a discussão da paracinefilia está diretamente ligada ao pensamento sobre modos de resistência cultural, como se pode observar no texto de Sconce. Segundo ele:

A cáustica retórica da paracinema sugere uma batalha campal entre uma guerrilha de cultuadores de filmes estranhos e uma elite aspirante a formadora de opinião no campo do cinema. Certamente, o público paracinéfilo gosta de ver-se como um elemento perturbador no mercado cultural e intelectual. Grosso modo, essa audiência seria mais inclinada a assistir a um filme de treinamento do McDonald's do que a *Um homem com uma câmera* [de Dziga Vertov], embora, significativamente, muitos na comunidade paracinéfila estejam, sem dúvida, familiarizados com este produto respeitável do cânone do cinema de vanguarda. Tal negação calculada e a sua recusa da “elite” cultural sugere que a política de estratificação social e de gosto no paracinema é mais complexa do que uma simples divisão em “high-brow/low-brow”, e que a política de lixo cultural está se tornando tanto mais ambígua quanto essa estética cresce em influência. (SCONCE, 1995, p.373-374, Trad. livre da autora)

Pode-se sugerir, então, que os paracinéfilos, geralmente bastante ativos na defesa de seus gostos e quase sempre gregários (pois que se reúnem em diferentes comunidades e criam quase sempre sistemas de trocas e de distinção entre os membros⁸), podem ser compreendidos também como um segmento específico dentro da grande comunidade de *fãs* de artefatos da cultura de massa. Estes, segundo Freire Filho, formam “uma categoria sui generis de consumidores, caracterizada por hábitos excessivos, inexistentes entre os meros simpatizantes (cuja identidade social não é estabelecida com base no padrão de consumo midiático) e os respeitáveis *connaisseurs* (apreciadores abalizados da literatura, do teatro e das belas-artes)” (2007, p. 82-83). Segundo o pesquisador brasileiro:

⁸ Cf. Castellano (2007), que empreendeu um estudo exemplar sobre os fãs brasileiros de cinema *trash* em comunidades na Internet.

Do ponto de vista ativo dos espectadores e leitores ‘normais’, o comportamento intensamente emocional e fervorosamente ritualizado dos fãs (...) tangencia, constantemente, os limites da adulação servil, sustentada por imaginários laços de intimidade e inimagináveis gastos de tempo e dinheiro. Tal imersão voluntária no mundo comercial do faz-de-conta tende a ser tratada como risível, inócua (...) ou moralmente deplorável. (...) A partir dos anos 1990, com a expansão dos estudos culturais (...), a validade do discurso dominante sobre os fãs e dos paradigmas críticos que lhe dão suporte começou a ser questionada. (...) Outrora um emblema gritante de problemáticos legados da modernidade, o fã ressurgiu, na ribalta acadêmica, como um consumidor astuto, capaz de processar criativamente sentidos de produtos de circulação massiva, elaborando, a partir deles, um conjunto variado de práticas, identidades e novos artefatos.” (FREIRE FILHO, 2007, p. 81-82)

Assim, Freire Filho conclui que “a condição do fã envolveria um engajamento ativo, entusiástico, partidário, participativo com os bens culturais, motivado mais por critérios de relevância social (ligados a interesses imediatos, concretos e reais) do que por cânones elitistas de ‘qualidade estética’”. (2007, p. 82-83)

É na confluência da idéia de paracinema com as políticas de resistência levadas a cabo pelos fãs de artefatos da cultura massiva que gostaríamos de sugerir um olhar para os filmes brasileiros de bordas que incorpore o *trash* como uma categoria estética legítima porque produzida por seus realizadores e consumida por seu público específico com um alto grau de consciência. A categoria *trash* consistiria na existência (intencional ou não) de “aberrações” formais na materialidade das obras causadas pela inépcia na tentativa de reproduzir códigos convencionais, e tais aberrações passariam a ser o principal motivo de interesse provocado por essas mesmas obras.

O *trash* no cinema de bordas

Quando se observa a recepção dos filmes brasileiros de bordas em suas comunidades originais, no ciberespaço ou em mostras específicas dedicadas a eles, percebe-se que a audiência aplica facilmente – e pode-se dizer até que naturalmente – os protocolos de leitura descritos por Sconce e Hawkins como *paracinema*. Afinal, as reações mais intensas da audiência se dão justamente nos momentos em que os “desvios” dos filmes em relação às normas canônicas ficam mais evidentes e *excessivos* (entendendo-se excesso como o elemento formal que não é motivado diegeticamente). Assim, o público revela óbvio deleite, por exemplo, quando nota imitações mal feitas de obras conhecidas ou quando certos aspectos técnicos inesperados (acidentes no set,

atores que erram suas falas, sons inoportunos, problemas de posicionamento de câmera etc) “invadem” a ficção.

Também é notório que os realizadores, ao falarem sobre suas obras, na maior parte das vezes dão grande ênfase à própria incompetência técnica ou às aventuras das gravações, sugerindo interesse semelhante ao dos espectadores nos aspectos contextuais e extratextuais. Exemplos disso podem ser notados no projeto militante da Cannibal Filmes⁹, do diretor/produtor catarinense Peter Baiestorf, que defende abertamente a realização de filmes agressivamente malfeitos; na empresa Recurso Zero Produções, dos cineastas paulistas Joel Caetano, Mariana Zani e Danilo Baia, que já fazem referência ao caráter economicamente precário de seus filmes no próprio nome da produtora que os reúne¹⁰; no *slogan* da Necrófilos Filmes, do cineasta e crítico gaúcho Felipe Guerra, que avisa: “ver filmes amadores é engraçado, mas fazê-los é ainda mais cômico”¹¹.

No entanto, como este artigo pretende discutir elementos do *trash* nos textos fílmicos especificamente (e não em seus contextos de produção/circulação), quer-se, como exemplo, destacar três seqüências retiradas de três filmes realizados por três diretores autodidatas da primeira geração dos filmes de bordas feitos em vídeo, surgida nos anos 1980 e notoriamente menos instruída (do ponto de vista do ensino formal) que os cineastas mencionados no parágrafo anterior. Os cineastas escolhidos para este pequeno exercício de análise são: o capixaba de Mantenópolis Manoel Loreno, que trabalhou durante anos como faxineiro de um cinema na cidade e iniciou suas atividades como cineasta em 1988, realizando, desde então, mais de duas dezenas de curtas, médias e longas-metragens em vídeo, produzidos praticamente sem recursos financeiros e estrelados pela população de sua cidade; o alagoano radicado em Pernambuco Simião Martiniano, conhecido como “camelô-cineasta” ou “cineasta-camelô”, que iniciou sua carreira nas produções em vídeo em 1979, tendo realizado quase uma dezena de longas-metragens, geralmente num sistema cooperado ou com algum tipo de apoio de pequenas empresas; o ator/produtor Aldenyr Trindade Fortes (também conhecido como Aldenyr Coti), de Manaus, que trabalha como serralheiro e assumiu os personagens Rambú e Roquí (inspirados no Rambo e no Rocky encarnados por Sylvester Stalone nos anos 1970/80), e que protagonizou quatro filmes realizados na periferia da capital amazonense, dirigidos por membros de sua trupe de assistentes e técnicos.

⁹ Sobre isso, ver PIEDADE, 2008, p. 117-118.

¹⁰ Sobre isso ver FERRARAZ, 2008, p. 162.

¹¹ Sobre isso ver CANEPA, 2008, p. 78

Os filmes desses cineastas que pretendemos analisar são: *O espantalho assassino* (Manoel Loreno, Mantenópolis/ES, 1989), *O vagabundo faixa-preta* (Simião Martiniano, Recife/PE, 1995) e *Rambu IV, O clone – A Amazônia é nossa* (Junio Ribeiro, Manaus/AM, 2007). A escolha desses filmes deveu-se ao fato de que, neles, observa-se uma tal modulação dos elementos contextuais e extra-fílmicos com a diegese que acaba havendo não apenas uma aproximação de uma poética *trash*, mas também de alguns procedimentos do cinema moderno e do documentário que dão a esses filmes um caráter de registro de processos culturais e criativos que podem ser mesmo comoventes quando observados sem os preconceitos típicos que costumam estar relacionados a uma leitura “cult” das obras desses realizadores.

No plano-sequência com câmera na mão que abre o longa-metragem *O espantalho assassino*, por exemplo, estabelece-se rapidamente uma situação ficcional na qual um grupo de garimpeiros decide matar um colega que se recusa a dividir suas pedras com os companheiros. Além do comportamento “atrapalhado” da câmera (que tenta desesperadamente acompanhar a movimentação improvisada dos vários atores a uma distância em que seja possível captar o som), um segundo elemento que chama a atenção é que o próprio Manoel Loreno, diretor e ator que interpreta justamente o líder dos garimpeiros, dirige a cena ao mesmo tempo como personagem e como diretor do filme: as ordens que seu personagem dá aos outros sobre o que fazer em seguida (abordar o garimpeiro, propor um pacto, enfiar a faca, enterrar etc) coincidem com seu papel de diretor. Ademais dessa condição incomum na situação da filmagem/diegese, o aspecto lúdico e precário fica evidente em diversos detalhes. Por exemplo, os atores falam que estão isolados de qualquer ambiente civilizado, mas há uma casa numa colina a poucos metros de onde eles se encontram. Também Manoel Loreno usa uma peruca colorida de carnaval para simular um personagem de cabelos longos, e que acaba sendo um dos aspectos mais bizarros do filme. Outro elemento a destacar é o fato do rapaz assassinado na ficção não conseguir segurar o riso quando a câmera o focaliza, mudando de posição algumas vezes. Por fim, o diálogo em que Loreno distribui as pedras do assassinado e discute com os colegas como enterrá-lo é claramente improvisado, ao ponto de todos desistirem de enterrá-lo porque teriam muito trabalho.

Já em *O Vagabundo Faixa-preta*, tem-se uma estória mais linear que a de Loreno, baseada nos populares filmes de kung-fu, mas nota-se facilmente que não se trata simplesmente de uma obra desse gênero. Logo no começo do filme, o protagonista chega à cidade para fazer seus números de artes marciais nas ruas, em troca de dinheiro,

numa performance tipicamente circense. Não demora a amontoar-se em volta do ator o público da cidade, colaborando com a apresentação, participando e contribuindo com dinheiro. Mas, de repente, do meio do povo, surgem os inimigos do herói. Estes, que na história pertencem a uma academia de artes marciais, são, de fato, alunos de uma escola que existe na cidade. Sua entrada em cena dá início, então, tanto aos eventos narrativos quanto à tensão da sequência, pois aqueles que se encontram na praça acompanham o desenrolar da história de ficção e de sua gravação ao mesmo tempo, atuando simultaneamente como espectadores e figurantes.

Por fim, em *Rambú IV – O Clone*, em primeiro lugar se destaca a própria figura de Rambú, obviamente decalcada do personagem Rambo, interpretado por Sylvester Stallone na tetralogia iniciada em 1982. Em *Rambú IV*, como já ocorrera nos filmes anteriores da série amazonense, abundam as cenas em que o caráter de brincadeira e encenação improvisada indicam a invasão da realidade sobre a diegese. Por exemplo, a selva amazônica está representada numa praça bastante urbanizada e rodeada de prédios altos; os personagens que representam os indígenas, além de não se parecerem fisicamente com os índios amazônicos, usam relógios e roupas de carnaval para caracterizarem-se; a trilha-sonora, criada através de uma colagem de trilhas de filmes de ação e de rock pesado destoa completamente de uma representação que, aparentemente, se pretendia bucólica. Mas uma sequência em particular chama a atenção pela desfaçatez e ironia: numa perseguição de lanchas em pleno rio Amazonas (que deve ter custado muito caro à produção) Rambú começa a jogar seus oponentes no rio. Ocorre que, ao caírem no rio e ficarem para trás das lanchas, os atores podem se afogar. Assim, ao mesmo tempo em que a diegese caminha para a eliminação dos personagens oponentes, parece haver um problema logístico para a produção. A solução encontrada pela equipe e exposta em frente à câmera, é que o corajoso Rambú, após jogar os oponentes no rio, atira também, imediatamente, botes salva-vidas para os atores, numa reunião estapafúrdia e por isso mesmo reveladora das condições de produção – e que, não por acaso, é a cena mais lembrada pelos espectadores quando o filme termina...

São inúmeros os outros exemplos semelhantes que poderíamos mencionar nessas e em quaisquer outras obras desses diretores. Os exemplos, aqui, servem para ilustrar de maneira mais específica os diversos recursos usados para resolver problemas narrativos e técnicos através da autoconsciência que essas obras têm de sua precariedade, e não do disfarce de suas condições de produção. O que se vê diante da tela, portanto, muito mais do que histórias de ficção articuladas como colchas de retalhos de clichês, é própria a

aventura das gravações, que se constitui em atração específica e faz dos “erros” (registrados nos textos fílmicos de maneira única, irreproduzível e específica) o grande foco do espetáculo. E esse foco nos “desvios” que esses produtos têm em relação às convenções da indústria cultural ajuda até mesmo a compreendermos o motivo do uso de clichês narrativos, que parecem ter, nesses filmes, tanto o objetivo de facilitar o acompanhamento da trama quanto o de apontar sua especificidade.

Não por acaso, a pesquisadora Zuleika Bueno, em artigo sobre os filmes de bordas paranaenses, chega a sugerir que a sua circulação pode estar ligada a uma espécie de cultura de “cinema de atrações” nas comunidades nas quais eles surgem (2008, p. 213). Dessa maneira, uma outra possibilidade de análise que pode emergir do presente estudo é a de procurar, nessas obras, estratégias que tenham algum grau de semelhança com os filmes de atrações típicos do primeiro cinema – não por acaso também composto de aventureiros e diletantes que tinham no próprio processo de domínio e descoberta da técnica um dos principais focos de interesse expressivo.

Conclusões

Os estudos sobre o cinema de bordas no Brasil ainda estão em seu início, e, para isso, mobilizam-se diversas teorias e metodologias na busca de compreender e discutir os fenômenos descritos.

Este ensaio teve como objetivo alinhar o estudo dos filmes de bordas à corrente dos estudos culturais e do paracinema, buscando encontrar parâmetros para a “porta de saída” dos textos apontada por Sconce. Com isso, quer-se contribuir para compreensão da estética e mesmo da poética *trash* que está presente nesses filmes e que faz parte de um processo mais amplo de negociação, discussão e resistência de grupos sociais em relação à indústria cultural e à forma como seus produtos são consumidos e reinterpretados.

REFERÊNCIAS

ALTMAN, Rick. **Los gêneros cinematográficos**. Barcelona: Paidós, 2000.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michele. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

BUENO, Zuleika. “O caso das criaturas que assombram o Paraná: investigações sobre formas e práticas cinematográficas no interior do país”. In: SANTANA, Gelson (org). **Cinema de Bordas 2**. São Paulo: A Lápis, 2008, p. 208-234.



CARTMELL, Deborah; HUNTER, I.Q.; KAYE, Heidi; WHELEHAN, Imelda (orgs). **Trash aesthetics: popular culture and its audience**. Chadlington: Pluto Press, 1997.

CASTELLANO, Maika. “Reciclando o lixo cultural: uma análise sobre o consumo trash entre os jovens”. Trabalho apresentado ao NP Comunicação e Culturas Urbanas, do VII Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom, 2007. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R1371-2.pdf> Acesso: 25 jun. 2010.

FERRARAZ, Rogério. “Minha esposa é um zumbi e a mistura de gêneros no cinema de Joel Caetano”. In: SANTANA, Gelson (org). *Cinema de Bordas 2*. São Paulo: A Lápis, 2008, p. 160-178.

FREIRE FILHO, João. **Reinvenções da resistência juvenil: os estudos culturais e a micropolítica do cotidiano**. Mauad: Rio de Janeiro, 2007.

HAWKINS, Jean. “Sleaze mania, eurotrash and high art”. In: JANCOVICH, Mark (org). **Horror, The Film Reader**. Londres: Routledge, 2002, p. 125-134.

HUNTER, I.Q.; KAYE, Heidi. “Introduction”. In: CARTMELL, Deborah; HUNTER, I.Q.; KAYE, Heidi; WHELEHAN, Imelda (orgs). **Trash aesthetics: popular culture and its audience**. Chadlington: Pluto Press, 1997, pp. 1-13.

HUTCHEON, Linda. **A theory of parody: the teachings of the twentieth century art forms**. Chicago: University of Illinois Press, 2000.

LA GUARDIA, David. **Trash culture: essays in popular criticism**. Bloomington: Xlibris, 2008.

LYRA, Bernadette; SANTANA, Gelson.. Texto curatorial da Mostra Cinema de Bordas, Itaú Cultural, São Paulo, 2009. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/programacao/box_cinema_bordas_curador.htm. Acesso em Fev.22, 2010.

PIEDEDE, Lúcio. “Eles comem sua carne: o filme escatológico cannibal de Peter Baierstorf”. In: SANTANA, Gelson. *Cinema de Bordas 2*. São Paulo: A Lápis, 2008, p. 100-118.

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

SCONCE, Jeffrey. “Trashing' the academy: taste, excess, and an emerging politics of cinematic style”. In: *Screen*. V. 36. 1995. p. 371-393.