

## PERSPECTIVAS SOBRE O CINEMA AMADOR DE FICÇÃO NO BRASIL: O CASO DAS “BORDAS”

Laura Loguercio Cánepa e Alfredo Suppia

**Resumo:** Este trabalho discute o conceito de cinema amador de ficção (Shand 2013) a partir da perspectiva do *cinema de bordas* brasileiro (Lyra 2009). O objetivo desta discussão é pensar possibilidades diversas de mapeamento da produção audiovisual circulante fora dos circuitos de legitimação e recepção institucionalizados, de forma a contribuir para uma história mais abrangente e inclusiva do audiovisual nacional. Nesse sentido, o cinema *de bordas*, enquanto método de abordagem, será relacionado à história do cinema amador brasileiro (Foster 2010; Foster 2013) e às discussões sobre o cinema amador de ficção em nível mundial (Edmonds 2013; Craven 2013).

**Palavras-chave:** cinema brasileiro; cinema amador; ficção; cinema de bordas.

**Abstract:** This paper discusses the concept of amateur fiction film (Shand 2013) under the perspective of *borderline cinema* (Lyra 2009). The purpose of this discussion is to offer different ways of mapping the Brazilian audiovisual production in order to attain a more comprehensive and inclusive history of the Brazilian independent film scene. In this sense, *borderline cinema*, as both a genre and a method of approach, will be related to the history of Brazilian amateur film (Foster 2010; Foster 2013) and to discussions of amateur fiction films worldwide (Edmonds 2013; Craven 2013).

**Keywords:** Brazilian cinema; amateur cinema; fiction; *borderline cinema*.



## Introdução

Em 2013, a coletânea *Small-Gauge Storytelling – Discovering the Amateur Fiction Film*, organizada por Ryan Shand e Ian Craven, reuniu trabalhos de pesquisadores de várias partes do mundo que, como eles, se dedicam a um objeto que apenas recentemente se tornou alvo de interesse nos estudos de cinema: o *filme amador de ficção*. Para Shand, “contar histórias nunca foi o terreno exclusivo dos cineastas profissionais” (2013: 1). Ao longo dos anos, reforça ele, “muitos amadores, trabalhadores solitários, coletivos e clubes se dedicaram a construir mundos ficcionais por meio dos filmes.” (Shand 2013: 1). O autor considera curiosa a preferência dos pesquisadores do cinema amador pelos documentários em lugar dos filmes de ficção, mas acredita que “essa ênfase maior no documentário é sintomática das primeiras tentativas de justificar e legitimar o cinema amador como objeto de estudo em face às reações céticas no espaço acadêmico.” (Shand 2013: 2)

De fato, os filmes amadores, ainda que tenham uma trajetória paralela à do cinema comercial desde 1895, foram por muito tempo percebidos como obras irrelevantes, geralmente definidas por termos negativos: não-comerciais, não-profissionais, des-necessárias. Porém, como argumenta Patricia Zimmermann (2008: 1-2), 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 revela discursos não-oficiais muitas vezes reprimidos pela historiografia, concretizando abstrações variadas sobre os processos históricos na forma como eles são percebidos na vida cotidiana. Essa integração entre memórias sociais e pessoais pode se apresentar em ampla gama de combinatórias - e em obras singulares que podem ir do filme de família à animação; do documentário à ficção.

Diante de um tipo de material ao mesmo tempo heterogêneo e heterodoxo, diversas propostas de investigação emergiram em contextos culturais e acadêmicos diferentes. Ian Craven (2005: 5-6) aponta algumas. Segundo ele, trabalhos que examinaram o impacto da introdução dos equipamentos *substandard* na produção de filmes caseiros (como o de Zimmerman, 1995), indicam para uma das tendências mais produtivas. Outra vertente identificada por Craven dedicou-se a observar a manutenção dos hábitos e das memórias da família burguesa moderna nesses filmes, como se observa nos trabalhos fundamentais de Roger Odin sobre os filmes de família (2003). Há ainda os trabalhos de Shand (2013) sobre a produção amadora de ficção, além de um número crescente de trabalhos que buscam compreender os efeitos da multiplicação de produções amadoras na era digital (Nogueira 2008), entre outros exemplos.



Mas, apesar dessa variedade de trabalhos e de abordagens, Shand observa que, “diferente de outras áreas dos estudos de cinema, o cinema amador é domínio amplamente subteorizado” (2008: 56). Ainda segundo ele, “[a] posição crítica que tende a ser adotada mais frequentemente por estudiosos do cinema amador é aquela do modo enquanto prática *opositiva* [mode as *oppositional practice*]” (2008: 42). Em linhas gerais, de um lado teríamos o cinema industrial (ou comercial), de outro o cinema amador. No âmbito de uma sociologia do cinema amador, Shand observa, por exemplo, que o trabalho pioneiro e basilar de Richard Chalfen (1987) para esses estudos procede a partir de uma dicotomia que contrasta um *modo doméstico* (*home mode*) a um *modo massivo* ou *industrial* (*mass mode*) (Shand 2008: 52), não propondo uma abordagem do movimento cinematográfico amador como um todo, nem levando em consideração o significado e função de uma *cinicultura amadora* (2008: 52). Assim, para Shand, o modelo de Chalfen e dos que nele se inspiram é teoricamente insuficiente por não dar conta das complexidades e ambivalências do cenário amador. O autor observa ainda que tanto Chalfen quanto Zimmermann “são excitados pelas possibilidades da realização cinematográfica individual, mas acabam finalmente desapontados com os filmes que encontram” (2008: 46). Além disso, suas análises, comenta Shand, não conseguem visualizar nenhuma prática amadora para além do âmbito doméstico, numa limitação que empobrece suas investigações (2008: 46). Daí a proposta de Shand de teorização sobre um *modo comunitário* (*communitary mode*) (2008: 53) em face de supostos limites das abordagens predecessoras:

Como a terminologia atual usada para descrever a produção audiovisual cineclubista parece evasiva, eu proponho um novo termo: o *modo comunitário*. Esta formulação considera e reconhece o contexto de exibição pública limitada experimentado por esses cineastas, sem sugerir que eles sejam simplesmente cineastas caseiros [ou domésticos] ou que apenas estejam tentando entrar no modo massivo. Ao longo dos anos, cineastas trabalhando no modo comunitário têm feito muitos filmes sobre muitos assuntos para além do escopo dos filmes domésticos ou dos filmes experimentais, e envolvendo pouca movimentação financeira. O modo comunitário também não se define pela bitola, e inclui trabalhos tanto de indivíduos como de cineclubes; ele se define, ao contrário, pelo espaço ambivalente de exibição que ocupa *entre* os modos doméstico e massivo. (Shand 2008: 53)

A proposta de Shand de um “modo comunitário” e sua revisão do conceito de cinema amador talvez sejam particularmente úteis às análises do *cinema de bordas* a que se propõe este artigo - abordagens para além de molduras teóricas que restringem tal fenômeno audiovisual



radicalmente popular e independente à esfera do filme doméstico ou de família. Para iniciar essa discussão, gostaríamos de definir brevemente o chamado *cinema de bordas* como um fenômeno formado por experiências amadoras de ficção audiovisual feitas por pequenas comunidades (que podem ser colegas de escola, famílias estendidas, grupos de amigos, vizinhos, etc.) capazes de adaptar um imaginário compartilhado específico aos modelos disponíveis na indústria cultural (na maioria das vezes, o longa-metragem de ficção e de gênero), geralmente em produções feitas para consumo próprio da comunidade, em exibições improvisadas e itinerantes, pela distribuição de número limitado de cópias ou, mais recentemente, pela rede mundial de computadores.

Tal tipo de produção não é exclusividade brasileira. Em várias partes do mundo surgem e perduram fenômenos equivalentes, guardadas as devidas especificidades culturais e econômicas, como se observa na produção nigeriana de vídeos de ficção, por exemplo, ou no fenômeno do “cinema de vizinhos” (“cinema de vecinos”) da Argentina<sup>1</sup>. Em cada caso, emergem características de repertórios locais, sotaques e costumes adaptativos próprios que permitem um olhar particularizado. Em relação ao cinema de bordas, acreditamos, pode-se observar sua trajetória em paralelo à do cinema amador brasileiro em termos mais gerais.

### **Sobre o amadorismo da produção audiovisual brasileira**

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

<sup>1</sup> Vide a associação Cine com Vecinos, fundada na cidade de Saladillo (Argentina) pelos cineastas Julio Midú y Fabio Junco. <http://www.fundacinevecinos.org.ar/cine-con-vecinos/>



tornou mais dramática, dando origem, desde os anos 1910, à produção de equipamentos não-profissionais nas bitolas entre 9,5mm e 16mm, direcionadas ao consumo doméstico.

No Brasil, contudo, conforme observa Lila Foster (2010: 45), essa situação de amadorismo seria mais disseminada, vindo a perdurar por mais tempo do que nos países desenvolvidos, e sendo tratada, muitas vezes, como uma possível “porta de entrada” para o cinema profissional. Para a autora, no caso de um país econômica e tecnologicamente dependente como o Brasil, que quase sempre viu o desenvolvimento técnico, científico e estético do cinema ser decidido além de suas fronteiras, definir o cinema profissional pode ser muitas vezes tão complicado quanto definir o cinema amador (Foster 2013: 166). Segundo a autora, o que fornece certa unidade à história do cinema brasileiro ao longo do tempo é mais frequentemente a noção de produção cinematográfica como atividade semi-profissional (Foster 2013: 166). Como exemplo desse processo, Foster cita o trabalho do colunista da revista brasileira *Cinearte* (1926-1942), Sergio Barreto Filho, responsável, no final dos anos 1920, pela coluna *Um pouco de tecnica* (que depois seria chamada de *Cinema de amadores*). O jornalista, inspirado no estadunidense Herbert McKay, dedicava-se a incentivar, comentar e orientar os realizadores amadores, cujo universo dividia em três categorias distintas de cineastas: a dos “fazedores de fitas de casa”, a dos “amadores produtores”, e finalmente a dos que faziam um “uso prático da câmera” (Foster 2010: 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 do amador é principalmente dramático”) (Foster 2010: 51), enquanto os terceiros tentariam adaptar as câmeras para uso profissional. Para Barreto Filho, apesar de estarem distantes do cinema profissional, esses últimos realizadores contavam, em compensação, com “mais liberdade para filmar” (*apud* Foster 2010: 51), o que lhes reservava um lugar importante no mundo do cinema. Como destaca Foster, “das estirpes de amadores, essa [a terceira] seria a mais nobre” para o crítico Barreto Filho (2010: 51). Vale lembrar que cineastas brasileiros depois consagrados, como o diretor mineiro Humberto Mauro (1897-1983) e o roteirista carioca Alinor Azevedo (1914-1974), iniciaram suas experiências nas trincheiras amadoras.

O que se viu no país ao longo das décadas seguintes aos escritos de Barreto Filho foram tentativas de profissionalização do cinema, com momentos mais e menos pujantes, e com notória produção de filmes em bitolas consideradas 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* (Jairo Ferreira, 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 (Cánepa 2013).

Mas os fazedores de “fitas de casa” e os realizadores de “fotodramas” permaneceram ativos durante todo esse período, em parte inspirados pelos escritos de Barreto Filho, como revela Foster (2013, 171). 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 Gaúcho, nos anos 1950. Com o tempo e com a disseminação das bitolas amadoras a partir dos anos 1960, também não foram raros 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 vale a pena notar que, desde a década de 1970, festivais nacionais (como o de Gramado) abriram espaço para as competições em Super-8, premiando curtas como *Sangue de Tatu* (1986), de Marcos Bertoni. E, como constata Foster (2013: 171), Barreto Filho não estava errado ao identificar o “espírito dramático” dos realizadores amadores, pois uma grande parcela da produção desses clubes dedicava-se à ficção.

Algo mudou nesse cenário, porém, com a popularização progressiva do vídeo doméstico a partir dos anos 1980. Com a chegada do Betamax (Sony) e do VHS (JVC), o universo do filme amador adquiriu uma dimensão muito mais trivial e acessível. 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 – conforme se verifica em gêneros como as populares e longevas “videocassetadas”, ou 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. É nesse contexto de popularização, multiplicação e disseminação dos vídeos domésticos e amadores, dos anos 1980 até os tempos digitais atuais, que surge o conceito de *cinema de bordas* enquanto modalidade do audiovisual amador e também enquanto método de abordagem da produção audiovisual amadora no Brasil.



## O cinema de bordas

A trajetória do termo *cinema de bordas* teve início em 2006, quando esse título 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 anárquica dos códigos do cinema dominante e de alguns gêneros canônicos como o horror (Piedade 2006), a comédia-romântica (Soares 2006), a ficção-científica (Ferraraz 2006) e o *teenpic* (Bueno 2006). Esse cinema era visto como resultado de um tipo de prática que se inseria no que a antropóloga Jerusa Pires Ferreira (1989-1990: 173) apontava como “cultura de bordas”. Segundo ela, o termo fazia referência à “exclusão do centro, aquilo que fica numa faixa de transição (...) 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” constituir-se-ia, para esses pesquisadores, com base nos princípios do entretenimento *trivial*<sup>2</sup> e dos contratos da cultura midiática e massificada, abarcando produções como as chanchadas dos anos 1940/50, as paródias de filmes hollywoodianos, parte da pornochanchada, filmes d’Os Trapalhões, etc. Não obstante, o conceito não pressupõe um movimento ou escola, mas um fenômeno difuso, um cinturão para efeito de pesquisa estabelecido a partir de um método de observação, abrangendo uma produção heterogênea. Tal produção compartilha características como a presença da ficção e a precariedade de infraestrutura, mas, principalmente, o fato de relacionar-se com um suposto “centro”, constituindo-se num terreno de relação com um “outro”, e tendendo frequentemente à paródia ou à sátira, mesmo que involuntariamente.

Acreditamos que, embora viável, a definição do “cinema de bordas” como fenômeno de produção (portanto, como um conceito passível de ser extraído dos próprios filmes) não é suficiente. É preciso assumir o caráter de construção teórica embutido no “cinema de bordas”, reconhecendo a participação do pesquisador/observador.

A partir daí, o grupo de pesquisa passou também a tomar contato com outro tipo de produção, videográfica e amadora, composta por vídeos de ficção realizados em pequenas

---

<sup>2</sup> A ideia de comportamento trivial do lazer é derivada dos estudos de *literatura trivial* (*Trivialliteratur*), em geral referente a narrativas unicelulares que não alcançam o estatuto e a complexidade da outra literatura (FERREIRA, 1990, p. 169). O termo carrega “uma associação com o banal, com o cotidiano, negando a grande aventura do ‘espírito’; uma literatura a ser consumida um tanto passivamente” (FERREIRA, 1990, p. 169). Não por acaso, os estudos da *Trivialliteratur* em grande parte se basearam nos folhetins oitocentistas que inspiraram o que se chama, por vezes, de *paraliteratura*. Especificamente, o objeto de estudo do texto de Ferreira era o trabalho do escritor *pulp* brasileiro Rubens Francisco Luchetti, também roteirista de filmes de horror nacionais dos cineastas José Mojica Marins e Ivan Cardoso, o que despertou o interesse dos pesquisadores de cinema.



comunidades periféricas, desde meados dos anos 1980, nos quais se observa a emulação dos cânones do cinema industrial de gênero semelhante à das produções comerciais até então examinadas, só que em condições muito mais precárias. Assim, à medida em que se percebeu a heterogeneidade e frequência do material existente em todo o país, passou-se a conceber diferentes níveis para essa produção: um mais comercial e outro, considerado ainda mais 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* (Santana 2008) e *Cinema de Bordas 3* (Santana 2012), voltadas inteiramente aos realizadores amadores e independentes dos circuitos tradicionais de produção, distribuição e exibição. Esse mesmo levantamento originou mostras de filmes em diversas cidades, sendo a mais conhecida a Mostra Itaú Cultural Cinema de Bordas, que teve cinco edições realizadas pelo Instituto Itaú Cultural de São Paulo desde 2009.

Entre dezenas de realizadores identificados com o circuito das bordas que começaram a atuar desde os anos 1980, podemos citar Manoel Loreno, capixaba de Mantenópolis (ES) 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 Aldenir Trindade Fortes (também conhecido como Aldenir Coti), de Manaus, que trabalha como serralheiro e assumiu os personagens Rambú e Roquí (inspirados no Rambo e no Rocky encarnados por Sylvester Stallone nos anos 1970/80), e que protagonizou filmes de ação realizados na periferia da capital amazonense, dirigidos por membros de sua trupe de assistentes e técnicos; o baiano Milton Santos, que vive em São Bernardo do Campo (SP), mas realiza parte de seus filmes em Cícero Dantas, na Bahia, arregimentando amigos, vizinhos e aspirantes a atores profissionais para suas equipes; o paranaense Semi Salomão Neto, da cidade de Apucarana-PR, que realiza filmes de fantasia em cidades do interior do estado, também estrelados por seus amigos; o catarinense Petter Baiestorff, diretor de vídeos *trash* 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-RS, também distribuídos por correspondência nos anos 1990 e começo dos anos 2000. Dentre as obras mais conhecidas estão o filme de ação com toques de melodrama novelesco *A testemunha* (Milton Santos, DV, 2013); a aventura de



horror *A bruxa do cemitério* (Semi Salomão Neto, DV, 2005); a comédia policial *A Valise Foi Trocada* (Simião Martiniano, 2001, VHS); a série de zumbis *Zombio e Zombio II – Chimarrão Zombies* (Petter Baiestorff, 1999, VHS; 2013, DV); ou ainda a série *Entrei em pânico ao saber o que vocês fizeram na sexta-feira 13 do verão passado – Parte 1 e Parte 2* (Felipe Guerra, VHS, 2001; e 2011, DV, respectivamente).

Oriundos de diferentes estratos sociais, com variados níveis de capacitação, inserção e fama local ou nacional, esses cineastas compartilham alguns procedimentos no que se refere aos modos de produção. Eles são, por exemplo, quase sempre também roteiristas e produtores de seus filmes. Usam majoritariamente recursos financeiros próprios, realizando filmes muito baratos e com tecnologia de vídeo caseiro. Esses realizadores também buscam colaboradores entre parentes e amigos, fazendo suas gravações em locações reais e com o mínimo de interferência (muitas vezes em suas próprias casas ou em locais públicos como praças, ruas e escolas). As cópias são disseminadas em locadoras de vídeo locais ou em venda direta.

Além dessas semelhanças, nota-se que os filmes também têm características formais em comum. 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. Mas há outros elementos. Um deles é o apelo às convenções dos gêneros narrativos canônicos, em particular dos filmes de ação/aventura e terror. Há também clara tendência à comicidade (voluntária ou não), causada tanto por *gags* ensaiadas quanto por imprevistos ou mesmo acidentes durante as gravações. E notória, além disso, a incorporação do repertório midiático (sobretudo o televisivo) em voga durante a produção, com menções a filmes, novelas, programas humorísticos e comerciais de TV. Os filmes tendem à longa duração, sendo a maioria deles de média e longa-metragem, possivelmente porque a maioria dos diretores se inspira nos formatos de episódios de televisão e nos filmes comerciais. Há, por fim, o não disfarce das características locais e dos sotaques, somado à preocupação de registrar lugares marcantes para os habitantes das cidades em que os filmes são realizados.

Não é difícil perceber correlações entre esse cinema de bordas e a tradição dos filmes amadores brasileiros. O trabalho de Lila Foster aponta três diretrizes da prática amadora no Brasil: “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” (Foster 2010: 52).

Aplicando-se tais diretrizes aos filmes de bordas, em primeiro lugar nota-se a importância das relações familiares ou comunitárias na composição das equipes, fator influente sobre tudo o que é colocado diante da câmera – inclusive a escolha da própria câmera – e no



público a que os filmes se destinam num primeiro momento. Também 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. Por fim, quanto à condição amadora “em si” do cinema brasileiro, apontada por Foster, pode-se sugerir a existência disseminada de um tipo de espetatorialidade produtiva que dá origem a obras (tanto comerciais quanto amadoras) construídas a partir de “retalhos” de clichês narrativos e de imagens já vistos, articuladas 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.

### **Ficção amadora como faz-de-conta: o segredo das bordas?**

Para dar conta do extenso *corpus* de filmes de bordas reunido pelos pesquisadores, 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 consolidadas nos estudos de audiovisual brasileiros. Foi então que tiveram início aproximações que levaram a diferentes caminhos teóricos, entre eles os que relacionaram esses filmes às teorizações sobre o cinema amador, como os trabalhos de Marcius Freire (2008) e o de Suppia (2012).

Freire procurou a especificidade dos “filmes de bordas” propondo alinhá-los à idéia do *naïf* nas artes plásticas (2008: 10). O autor aponta a inserção dessas obras no universo mais amplo dos filmes amadores, mas pergunta: “em quê eles se demarcam dos tantos outros...?” (2008: 7). Para responder a essa questão, descreve o ambiente no qual tais obras surgem, dominado por realizadores diletantes e autodidatas que desconhecem muitas das técnicas do meio expressivo com as quais lidam, substituindo-as pelo seu *élan* intuitivo (Freire 2008: 13), mas desejando realizar filmes de ficção dentro dos modos genéricos convencionais. Segundo Freire, tais filmes acabam por corromper os modelos tradicionais que tomam de empréstimo, sendo exatamente essa “corrupção estilística” fator determinante de sua “personalidade” (Freire 2008: 13).

Suppia (2012: 22), por sua vez, remete à semiopragmática de Roger Odin (2003), propondo o seguinte argumento: se a principal característica dos filmes de família (“*films de famille*”) está no fato de serem endereçados àqueles que vivenciaram o que é representado na tela, isso se aplica também, em certa medida, ao “cinema de bordas”. As características textuais identificadas por Odin que estimulam o espectador a ler um filme doméstico como tal (ausência



de fechamento narrativo, temporalidade linear descontínua, indeterminação espacial, narrativa dispersa, imagens borradas, movimentos bruscos, remissão à câmera e som irregular) também podem ser constatadas em muitos filmes de bordas. Mas, embora tal produção audiovisual amadora e independente possa apresentar muitos (senão todos) os elementos textuais característicos do filme de família elencados por Odin, o esforço ficcionalizante na maioria (senão na totalidade) dessa produção é também bastante marcado. Nesse sentido, o filme de bordas acaba se prestando a um duplo objetivo: não só relembra e celebra as experiências dos envolvidos na filmagem, como também se abre para a espectralidade alheia. Ao articular a especificidade do registro amador às convenções do cinema de ficção, tais filmes podem configurar um tipo de cinema “comunitário”, um gênero híbrido ou transicional, a meio caminho entre a esfera doméstica e a esfera pública.

Analisando-se um filme de bordas, nota-se que as observações dos pesquisadores se confirmam. Afinal, o que se vê diante da tela é, muitas vezes, a própria aventura das gravações, que se constitui como atração específica – na maioria das vezes, aliás, como o principal foco de atenção dos espectadores. Tome-se por exemplo a análise feita por Cánepa (2013) de três filmes de bordas.

O filme *Espantinho Assassino* (Manoel Loreno, Mantenópolis/ES, VHS, 1989, 60 min) se inicia com um plano-sequência de câmera na mão em que se estabelece rapidamente uma situação ficcional na qual um grupo de garimpeiros decide matar um colega. O ator principal – Manoel Loreno – 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. Além dessa condição incomum na situação da filmagem/diegese, o aspecto lúdico fica evidente em diversos detalhes: Loreno usa uma peruca colorida de carnaval para simular um personagem de cabelos longos, o rapaz assassinado na ficção não consegue segurar o riso quando a câmera o focaliza, a arma usada é um facão de plástico de cor branca. Nesse caso, acompanha-se o desenrolar de uma diegese colada à experiência lúdica e improvisada dos envolvidos.

Já em *O Vagabundo Faixa-Preta* (Simião Martiniano, Jaboatão dos Guararapes/PE, VHS, 1992, 97 min), tem-se uma estória baseada nos populares filmes de kung-fu. 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 circense. Não demora a se amontoar em torno 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 em



Jaboatão dos Guararapes. Sua entrada em cena dá início, então, a uma dupla tensão, 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.

Em *Rambú IV – O Clone – A Amazônia É Nossa* (Júnior Castro, Manaus/AM, Mini DV, 2008, 73 min), abundam as cenas em que o caráter de brincadeira e encenação improvisada indicam a invasão da “realidade” (o extra-filmico ou o afilmico) sobre a diegese: a selva amazônica está representada numa praça rodeada de prédios altos; os indígenas usam relógios e roupas de carnaval; os heróis estão fantasiados com roupas que remetem a filmes de ação e de histórias em quadrinhos; a trilha-sonora é criada através de uma colagem de trilhas de filmes de ação e de rock pesado. Mas uma sequência em particular chama a atenção: numa perseguição de lanchas em pleno Amazonas, Rambú começa a jogar seus oponentes no rio. Ocorre que, ao caírem no rio, os atores podem se afogar. Assim, ao mesmo tempo em que a diegese caminha para a eliminação dos oponentes, parece haver um problema logístico para a produção. A solução encontrada é que o corajoso Rambú, após jogá-los no rio, atira também, imediatamente, botes salva-vidas para os atores, numa articulação estapafúrdia e por isso mesmo reveladora das condições de produção.

Experiências semelhantes têm sido emuladas ou homenageadas por filmes comerciais realizados nos últimos dez anos, 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 da Morte* (*El Cayo de la Muerte*, Wolney de Oliveira, Brasil/Cuba/Espanha, 2009), ou ainda *Super-8* (J.J. Abrahams, EUA, 2011), entre outras produções voltadas à celebração de realizações audiovisuais feitas em condições amadorísticas e em clima de aventura coletiva – guardadas as devidas diferenças em termos de orçamento e intenção entre cada um dos exemplo supracitados. 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, porém sem a tecnologia, as habilidades e as condições econômicas necessárias para isso. Tais filmes sugerem um novo olhar, contemporâneo, para o fenômeno do cinema amador, tentando reproduzir seus desvios e acidentes inevitáveis, e parecendo perceber nesse tipo de prática tanto a assimilação popular dos códigos midiáticos quanto o tipo de sociabilidade proporcionada pelo consumo contínuo dos produtos da indústria cultural e de seus apetrechos – que incluem câmeras, rolos de filmes, coladeiras, fitas de vídeo, etc.



## Conclusões

Como afirma Shand (2013: 3) na introdução de *Small-Gauge Storytelling*, ficcionalizar é, basicamente, “fazer-de-conta” (*make-believe*). Inspirado nas ideias de Gregory Currie em seu estudo *The Nature of Fiction* (1990), Shand compartilha a ideia de que o estatuto ficcional é adquirido por uma obra não no processo de recepção, mas durante o de realização. Citando Currie, ele afirma que “O que distingue a leitura da ficção da de não-ficção (...) [é] a atitude que adotamos diante do conteúdo que estamos lendo: fazer de conta em um caso, não fazer de conta em outro.” (2013: 03). Nesse sentido, para Currie e Shand, tanto os realizadores quanto a audiência trabalham juntos para sustentar uma diegese. Segundo Shand, essa ideia da ficção como um jogo, ou pelo menos como um entretenimento lúdico, é consistente com a atividade dos realizadores de filmes amadores de ficção. E isso não é tudo: para ele, considerar a produção da ficção a partir dessa experiência tem o potencial de abrir a discussão estética sobre a ficção em novas e excitantes direções.

A experiência de analisar os filmes de bordas nos leva a compartilhar algumas opiniões com o pesquisador. Observando-se os diversos recursos usados pelos realizadores para resolver problemas narrativos e técnicos na tentativa de sustentar universos narrativos convincentes, o que sobressai é o tom lúdico e a mistura particular de clichês narrativos com cenários, atores e situações locais específicos, e cujo objetivo parece ser o de reforçar o vínculo identitário entre os próprios participantes. Como observa Guy Edmonds, os filmes de ficção amadores são muitas vezes desprezados quando comparados à ficção *mainstream*, mas “este não é definitivamente o melhor jeito de acessar esses filmes” (2013: 50). Para ele, aliás, um dos aspectos divertidos do filme amador é justamente sua indiferença à opinião crítica.

De fato, parte do interesse pelos filmes de ficção amadores pode refletir o interesse de compreender o impacto do imaginário do cinema industrial nas experiências individuais e coletivas. Nesse sentido, o cinema amador demanda ferramentas teóricas mais específicas e atualizadas. O instrumental teórico tradicional, bem equipado para investigações sobre o cinema industrial - e mesmo sobre o cinema de arte - funciona precariamente quando o objeto de estudo é um filme amador, comunitário ou de bordas. O objetivo deste artigo foi, portanto, fomentar a discussão em torno de novas molduras teóricas para o enfrentamento dos fenômenos do cinema amador no Brasil, em suas variadas configurações.



**Laura Loguercio Cánepa** é docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi e concluiu em 2014 pesquisa de pós-doutorado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, sob supervisão do Prof. Dr. Rubens Machado Jr.

**Alfredo Suppia** é docente do Departamento de Cinema e do Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas e concluiu em 2014 pesquisa de pós-doutorado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, sob supervisão do Prof. Dr. Eduardo Morettin.

### Bibliografia

BORDWELL, David. "Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory". In: Noel Carroll & David Bordwell (eds.), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison: University of Wisconsin Press, 1996, pp. 3-36.

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". In: SANTANA, Gelson. *Cinema de Bordas 3*. São Paulo: A Lápis, 2013, p. 55-79.

\_\_\_\_\_. "Notas sobre o vídeo amador de ficção no Brasil: O cinema de bordas". In: *Anais do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Intercom: São Paulo, 2013

CHALFEN, Richard. *Snapshots Versions of Life*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press, 1987.

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

\_\_\_\_\_. Sewell. "Rose and the Aesthetics of Amateur Cine Fiction". In: SHAND, Ryan (Ed). *Small-Gauge Storytelling: Discovering the amateur fiction film*. Edinburgh University Press, 2013, p. 55-82.

EDMONDS, Guy. "Historical, Aesthetic, Cultural: The Problematic Value of Amateur Cine Fiction." In: SHAND, Ryan (Ed). *Small-Gauge Storytelling: Discovering the amateur fiction film*. Edinburgh University Press, 2013, p.33-54.

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.

\_\_\_\_\_. “Brazilian Amateur Cinema and Fiction Films from Foto-Cine-Clube Gaúcho”. In: SHAND, Ryan (ed). *Small-Gauge Storytelling: Discovering the amateur fiction film*. Edinburgh University Press, 2013, p.164-180.

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

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

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

\_\_\_\_\_. “Il cinema amatoriale”. In: BRUNETTA, Gian P. (Ed). *Storia del Cinema Mondiale: Teorie, Instrumenti, Memorie*. Torino: Giulio Einaudi, 2001, p.333.

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.

SHAND, Ryan. “Theorizing Amateur Cinema: Limitations and Possibilities. *The Moving Image*, vol. 8, n. 2, Fall 2008, pp. 36-60.

\_\_\_\_\_. “Introduction: Ambitions and Arguments – Exploring Amateur Cinema through fiction.” In: SHAND, Ryan. *Small-Gauge Storytelling: Discovering the amateur fiction film*. Edinburgh University Press, 2013, p. 01-29.

\_\_\_\_\_; CRAVEN, Ian. (Eds). *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.

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