

Bernadette Lyra
Universidade Anhembi Morumbi, Brasil

A experiência periférica das bordas no Cinema Brasileiro

The peripheral experience of the borders in the Brazilian Cinema

Resumo

O presente artigo ocupa-se da experiência cinematográfica do que estou chamando Cinema Periférico de Bordas, do ponto de vista de um conjunto específico de filmes de ficção que, além de realizados com baixíssimo orçamento e técnicas precárias, são caracterizados por uma forma bastante específica de apropriação imitativa e fragmentária de filmes de gêneros, anteriormente exibidos em salas de cinema ou na televisão, acrescidos de dados que marcam o seu pertencimento a uma determinada região cultural e geográfica do Brasil. Tais filmes, que se constituem como uma variante do Cinema de Bordas, são feitos por realizadores autodidatas e sem nenhuma formação acadêmica, moradores de determinadas cidades interioranas ou habitantes de subúrbios das grandes cidades, e contam com a participação e atuação das próprias comunidades em que são realizados. Meu objetivo é apresentar, analisar e verificar as especificidades de elementos que configuram essa modalidade periférica do Cinema de Bordas brasileiro, a partir de filmes de três dos seus mais representativos realizadores/atores: Aldenir Coti/Rambu, Simeão Martiniano e Manoel Loreno/Seu Manoelzinho.

Palavras-chave

Experiência cinematográfica
Cinema Brasileiro
Cinema Periférico de Bordas
Realizadores
Gêneros cinematográficos
Dados regionalizados

Abstract

This article deals with the cinematic experience of what I call Peripheral Border Cinema, the point of view of a specific set of fictional films, and performed with very low budget and poor techniques are characterized by a very specific form of appropriation imitative and fragmentary film genres, previously shown in movie theaters or on television, plus data that mark their belonging to a particular cultural and geographic region of Brazil. Such films, which are constituted as a variant of the Border Cinema, are made by self-taught and without any academic achievers, residents of certain inland towns or inhabitants of the suburbs of large cities, and with the participation and role of the communities in which they are performed. My purpose is to present, analyze and verify the specific elements that make up this peripheral mode Brazilian borders cinema, from three films of its most representative filmmakers / actors: Aldenir Coti / Rambu, Simeão Martiniano and Manoel Loreno / Seu Manoelzinho.

Key Words

Cinematic experience
Brazilian cinema
Peripheral Border Cinema
Directors
Movies genres
Regionalised references

Intrudução

No campo específico do cinema e audiovisual, os estudos, teorias e análises convivem continuamente com uma diversidade múltipla e enriquecedora de produções, que abrem espaço para criação, redefinição e ampliação de termos e conceitos.

Assim, no presente artigo, remonto à experiência do Cinema Periférico de Bordas como uma variante que se dá no âmbito das ramificações de um modelo cinematográfico alternativo: o Cinema de Bordas.

Em primeiro lugar, apresento um histórico resumido da criação e uso conceitual desses dois termos.

O termo *Cinema de Bordas* surgiu como resultado da necessidade que tive de nomear um tipo alternativo de filmes que vinham sendo feitos e estudados em todo o país, sem que houvesse uma designação específica que os agrupasse. Tratava-se de produções feitas às bordas de outras de mais visibilidade, em relação aos parâmetros comumente aplicados ao cinema comercial ou artístico, pelos setores competentes da crítica, da historiografia e do mercado.

Apresentei o termo, pela primeira vez, na mesa temática, “Juntando os cacos, reciclando o lixo: nas bordas do cinema brasileiro”, por ocasião do IX Encontro da Sociedade Brasileira de Cinema e Audiovisual (2005), em São Leopoldo, RS: Unisinos.

Inicialmente, a proposta contemplava três estratos de Cinema de Bordas: a) Filmes comerciais, considerados *menores* por apresentarem temas considerados banais ou situações pouco elaboradas na técnica ou na narrativa, voltadas para o mero entretenimento trivial; b) filmes de gênero que se ancoravam deliberadamente sobre a paródia e a citação, com intenção de ironizar, homenagear ou ridicularizar outros filmes; c) filmes de ficção que se faziam de modo alternativo, com poucos recursos econômicos e técnicos, por realizadores movidos pelo desejo de filmar suas histórias e exibi-las, quase sempre no circuito de mostras personalizadas, temáticas ou independentes.

1. Das atividades do *Grupo Independente de Estudos de Cinema de Bordas* resultaram, de 2009 até agora, as seis mostras de filmes, patrocinadas pelo Instituto Itaú Cultural e os três livros essenciais que congregam os principais nomes, ideias e pesquisas em torno do tema: *Cinema de Bordas*, *Cinema de Bordas 2*, *Cinema de Bordas 3*.

A essa minha proposta inicial, juntou-se, a seguir, um grupo de pesquisadores que, tendo adotado o termo, passou a estudar, divulgar e situar o *Cinema de Bordas*. Constituiu-se, então, o *Grupo Independente de Estudos de Cinema de Bordas* que iniciou uma série de artigos, comunicações em eventos e outras atividades.¹

A partir daí, outros pesquisadores espalhados pelo país se interessaram também por utilizar o nome *Cinema de Bordas*, resultando esse interesse em teses, dissertações, artigos e mostras, em boa hora ampliando e divulgando o campo de estudos. “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”.(Cânepa, 2014: 91).

Neste artigo, para pesquisar e nomear uma deriva do *Cinema de Bordas* que se faz a partir de um segmento ainda mais específico, dentro daquele terceiro estrato acima citado, estou fazendo uso do termo *Cinema Periférico de Bordas*.

Ao falar de *periférico*, comumente se estabelece um local que, em sua atividade produtora, se marginaliza em oposição à ideia de *centro*. O que, por si só, estabelece uma espécie de violência discursiva, pois que, para que exista um centro, é necessária a comprovação da existência de uma margem que o defina e o obrigue a exercitar a imposição de sua autoridade, ao mesmo tempo que a margem tenta continuamente escapar a essa coerção, fazendo uso de estratégias diversas.

Aplicado ao cinema e ao audiovisual tal embate discursivo permite que se abra um espaço diversificado, capaz de abrigar um modo de produtividade que oscila, navegando às bordas do centro e das margens, a um só tempo.² É o que ocorre com *Cinema de Bordas*.

Ajuntando ao *Cinema de Bordas* o termo *periférico*, pretendo conceituar um cinema que se define não apenas pelos locais interioranos e suburbanos de produção e circulação de um tipo muito particular de filmes ou pelo fato desses filmes não trazerem o selo legitimador da arte ou da indústria, voltado para os mercados artísticos e comercial, mas também pelo fato de que esses filmes são feitos exclusivamente por alguns realizadores interioranos, suburbanos e autodidatas, sem nenhuma formação acadêmica, que tentam emular filmes de gênero já vistos por eles em salas de cinema ou na televisão, enxertando dados particularmente regionais.

Além disso, os *filmes periféricos de bordas* criam seu próprio circuito de legitimação, pois visam, primordialmente, a espectadores de sua eleição, que são as pessoas da comunidade em que são produzidos, em geral os familiares e amigos próximos do diretor e da sua equipe, aliás improvisada com o auxílio desses mesmos familiares e amigos, sendo dirigidos a um público específico e participante de todo o processo que assistem a eles em primeira mão e neles se reconhece.

Cabe entender que o que estou chamando de *filmes periféricos de bordas* não apresenta relação com filmes *de periferia*, uma vez que aqueles primeiros não apresentam atitudes claramente identificadoras de protesto ou de autoafirmação de segmentos socialmente excluídos, que caracterizam estes últimos.

No entanto, essa modalidade periférica, pautada sobretudo pelo desejo intuitivo de fazer cinema, pode ser vista como uma recusa de acomodação ou sujeição aos princípios tradicionais, dentro de certas comunidades. Na verdade, os realizadores dos filmes periféricos de bordas carregam até mesmo um certo orgulho, uma fidelidade e uma devoção a seu trabalho e fazem uso dos recursos do *periferismo* e da valorização de dados regionalizados para tornar produtiva sua condição de autor, ocupando um lugar de reconhecimento entre os membros da comunidade a que pertencem.

Assim, se a definição primeira do que seja um *Cinema de Bordas* cobre grande parte dos filmes realizados longe dos grandes centros onde é gestada a maior parte da produção valorada pelo mercado dos bens culturais, um dado definitivo para que esses filmes sejam, aqui, considerados realmente *periféricos* é que seus realizadores sejam suburbanos ou interioranos, cineastas amadores, que dispõem de uma câmera (muitas vezes precária ou de segunda mão), façam uso de atores também interioranos e amadores, e não visem a auferir lucros outros que o prazer de se exercitar nas tarefas, que culminam em filmes de entretenimento para os habitantes do local em que vivem. Ou seja, um realizador de filmes periféricos de bordas filma histórias com sua gente e para que sejam vistas e entendidas também pela sua gente ao redor, exibidas que são, em primeira mão, em telas por vezes improvisadas em campos de futebol, igrejas, escolas ou mesmo paredes.

Tais amadores, na vida cotidiana, exercem profissões bastante distantes das de cineastas. São pedreiros, serralheiros, agricultores, camelôs, bombeiros, artesãos e outros profissionais de baixa renda e baixa inclusão social. Alguns analfabetos ou semialfabetizados. Mas todos foram mordidos pelo sonho de fazer cinema. E, mesmo sem recorrerem às leis de incentivo ou quaisquer outras modalidades de auxílio oficial, eles conseguem juntar atores, cenários, vestuários, ajudantes, aparatos e elementos

Esse espaço parece ser o mesmo em que se abrigam modelos de cinemas latino-americanos, tais como *El Cine Com Vecinos* e *El Cine Pobre*. .2

diversos conseguidos no ambiente da própria família e do círculo de amigos, adaptando-se a precárias condições de um orçamento baixíssimo.

Trata-se, portanto, de um modelo de resistência audiovisual, que se situa às bordas culturais e econômicas tão bem conhecidas e reconhecidas por todo o território latino-americano, pois a América Latina ela mesma se posiciona à deriva da indústria do cinema e audiovisual, enquanto oscila em sua condição ora de margem, ora de centro, bordejando as características do popular e do midiático, do artesanal e do mercadológico. Prova disso é que os filmes periféricos de bordas se utilizam, sem remorsos ou desculpas, do modelo narrativo do cinema industrial, não apenas sob a forma de imitação de filmes hollywoodianos, mas também com uma corrupção de estilos e de gêneros que, em sua elaboração, mescla e recicla imagens e sons quase sempre a partir de fontes já previamente apresentadas no acervo cinematográfico, em velhos filmes e seriados de matinés, e também em revistas baratas, histórias em quadrinhos, romances adocicados ou erótico-pornográficos, pulps e mesmo velhos *long-plays*.

Resulta daí uma curiosa e criativa mistura audiovisual que aproveita e atualiza fragmentos de diferentes imagens, sons e narrativas, além dar um toque regional a temas costumeiramente vindos de outros meios de expressão que costumam fazer parte do universo interiorano e suburbano.

Esses filmes se traduzem em histórias codificadas da maneira mais previsível possível, beirando o precário em sua singeleza de resoluções, tendo como eixo narrativo a ação e o sentimento. Assim, as narrativas apresentam-se sem complexidade, desenvolvendo-se linearmente, ao alcance do seu público que não parece ter pretensões a filme elaborados, quer sejam de apelo comercial ou de arte.

Dessa maneira, o *Cinema Periférico de Bordas* atua também de modo distinto do *cinema experimental*, catalogado no movimento do *cinema marginal*, que se voltava para uma expressão individual e poética e marcou um período de oposição ao *cinema novo*, no Brasil. Do mesmo modo, não se conforma aos filmes de família, categorizados por Roger Odin, embora aparente com eles um certo parentesco, em especial em algumas das características apontadas pelo pesquisador em *Rhétorique du film de famille*. Segundo Odin, “o filme doméstico tem, de fato, a particularidade de ser feito para ser visto por aqueles que vivenciaram (ou viram) o que é representado na tela”. (Odin, 1979:356).

Fragmentação e miscigenação dos gêneros no *Cinema Periférico de Bordas*.

Enquanto a catalogação dos gêneros representa uma parte importante da doxa presente na historiografia da produção audiovisual norte-americana, por exemplo, nas cinematografias latino-americanas, as preocupações genéricas se traduzem em articulações e hibridizações. No Brasil, tratando-se do *Cinema de Bordas*, e de sua variante no *Cinema Periférico de Bordas*, esse procedimento toma proporções comuns e absolutas.

De fato, o *Cinema Periférico de Bordas* parece ser a mais perfeita tradução da ausência de uniformidade e legitimidade dos gêneros.

O debate sobre os gêneros cinematográficos remonta aos anos 1930, embora desde o primeiro cinema já os exibidores exigissem determinadas quantidades de gêneros para equilibrar seus programas semanais com dramas, comédias e faroestes.

Segundo João Mário Grilo: “Olhada, frequentemente, como uma manifestação do novo, da diferença, a invenção do cinema – pelo menos na sua asserção comercial-industrial – parece marcada, muito pelo contrário, pela experiência do mesmo”. (Grilo, 1997: 146)

De toda maneira, a diversidade de gêneros cinematográficos está ancorada na tensão permanente entre o dever de repetir e a obrigação de inovar com que o cinema dos primeiros tempos se firmava institucionalmente, em relação a seu público e às instâncias produtoras.

A preocupação teórica com a temática é diversificada e se adapta às escolhas dos pesquisadores. Partindo da classificação semiológica em agrupamentos devida a Christian Metz e derivada da teoria do código, até muitas outras teorias, como o restabelecimento do eixo histórico, reivindicado pela escola americana, através de autores como Buscombe (2005), Schatz (1980), entre outros.

Há que mencionar, ainda, Tom Gunning (1984), que, na esteira do *Formalismo Russo* propõe uma reclassificação dos gêneros cinematográficos sob critérios mais de forma que de conteúdos, e muitos outros teóricos que vêm abordando os gêneros no cinema sob uma multiplicidade de perspectivas, que vão de (Neale, 1980), a Bordwell (1989).

Entre tantos pesquisadores, incluem-se críticos de cinema, como Luiz Zanin Oricchio, que escreve em matéria veiculada pelo jornal O Estado de São Paulo: “ Um gênero, no fundo é uma forma vazia constituída por regras de funcionamento. Tudo depende de como se preenche essa forma”. (Oricchio, 2009).

Essa opinião parece ser complementada, de modo mais elaborado, com o que diz João Mário Grilo: “ A noção de gênero não só é estritamente solidária de certos sistemas de produção e difusão de filmes (e de entre eles, o do cinema clássico americano) como é também um produto teórico desses mesmos sistemas”. (Grilo, 1997: 145).

A este meu artigo, interessa sobremaneira o fato reconhecido de que a origem do termo *gênero* se encontra na classificação e ordenação dos textos da literatura. Porque, uma vez que toda classificação e ordenação falha em seus regimes restritivos, os gêneros literários não costumam se apresentar em estado de *pureza* sendo comum que um determinado gênero (literário ou cinematográfico) se apresente eivado de traços de outro.

Isso é o que acontece em grau máximo com os filmes periféricos de bordas, que se acomodam na superfície material dos gêneros fílmicos, sem preocupação com suas definições ou coerências.

Nos filmes *periféricos de bordas*, as formas genéricas são preenchidas por fragmentos que se pulverizam e se misturam, sem que os modelos de origem se apresentem determinantes. Essa especificidade combina os fragmentos de gêneros diversos sem atentar para a profundidade ou a legitimidade, repetindo, imitando, reciclando e juntando cenas, personagens, imagens e sons estereotipados de faroestes, comédias românticas, melodramas, musicais, filmes de horror, de lutas marciais, de ação e aventuras e assim por diante. Talvez isso decorra exatamente da característica periférica desses filmes, pois mesmo sendo eles situados primordialmente no âmbito dos gêneros audiovisuais narrativos, não resultam apenas da concepção de seus realizadores, mas sim de todas as circunstâncias regionais e caseiras que se fazem em torno da realização.

Tomando o caso do filme *O Rico pobre* (2009), de Seu Manoelzinho, a ação se desenvolve como um drama em uma pequena cidade (Mantenópolis, no Estado brasileiro do Espírito Santo (a mesma cidade em que vive o diretor e protagonista do filme). Um lavrador modesto ganha um vultosa quantia na loteria e acaba por perdê-la ao promover a queima de seus antigos bens e roupas que deseja eliminar para esquecer a antiga vida de pobreza. Mas a situação narrativa dramática, que caminha para a tristeza e desolação dos personagens envolvidos na trama, é permeada pelas gags e correrias desenfreadas e sem rumo, tais como se davam nos antigos filmes burlescos.

Assim, os espectadores interioranos podem se identificar com as agruras de uma personagem que reconhecem como igual a eles próprios, gente simples e em busca de sonhos de melhora de vida, ao mesmo tempo em que riem e se divertem com as gags provocadas por situações e trejeitos do protagonista.

É que os espectadores dos filme periféricos de bordas partem do princípio que cinema é uma versão do entretenimento fornecido pela cadeia audiovisual de comunicação como um todo. Essa função de entretenimento, aliás, é uma prerrogativa dos gêneros cinematográficos desde os primórdios do cinema, quando satisfaziam uma demanda de sentimento e de encantamento dos espectadores. Com o tempo, o próprio sistema foi aplicando a fórmula genérica, com a finalidade de garantir que a experiência do cinema fosse capaz de abranger uma multiplicidade de gostos e adesões.

Dados e aspectos regionalizados

A questão regional nos filme periféricos de borda surge como uma importante estratégia de fixação e demarcação de características particulares e marcantes da comunidade de origem, em meio à profusão de características alheias que marcam o aproveitamento daquelas que são aproveitadas da produção audiovisual pelos realizadores.

Ao falar em regional, no entanto, não pretendo remeter ao conceito de regionalismo, já abalado desde suas raízes pela instalação da cultura globalizada de hoje. Pois creio que é na mescla de regional e global que se situam as possibilidades da hibridização e atualização contemporânea dos gêneros cinematográficos e audiovisuais.

No entanto, o *Cinema Periférico de Bordas* opera em uma mescla de referências múltiplas, vindas de outras produções que os realizadores atualizam para as referências locais. A maior parte dessas atualizações representam soluções caseiras e adaptadas de tudo que foi visto anteriormente nas telas rudimentares dos cinemas interioranos e da televisão, como sempre uma presença infiltrada nos mais recônditos recantos e vilarejos do país. Isso ocorre sempre dentro de um panorama de precariedade e ausência de técnicas, por força da insuficiência da formação e da falta de recursos dos realizadores.

Desse modo, cenários, adereços, vestuário, objetos de cena, bem como resoluções e tomadas de câmera reproduzem a paisagem regional, os hábitos e os costumes locais, embora emulando tudo o que se apresenta em filmes foreiros. Um enxame de xerifes, bandoleiros, cavaleiros, príncipes encantados, mocinhas, lutadores de *kung-fu*, fantasmas e outros personagens transitam pelos filmes periféricos de bordas encarnados em moradores do lugar em que os filmes são realizados, travestidos com roupas usadas no dia-a-dia da comunidade interiorana, muitas vezes apenas com a adição de um ou dois adereços alusivos ao papel que representam na história.

Assim também o sistema das narrativas se ancora nos mitos e lendas locais, mantendo, porém, as referências universais que o organizam. Daí resulta uma mistura em que, muitas vezes, a seriedade pretendida pelo modelo de origem e ingenuamente posta sob a forma fílmica imitativa no Cinema Periférico de Bordas, dá lugar à comicidade e ao riso.

É assim que um drama ou um melodrama sem as emoções típicas do gênero, pois que as situações que levariam a tais emoções não foram conformadas de acordo com aquilo que Noel Burch chamou de ‘modo institucional de representação’, provocam o riso ao invés da tristeza, da piedade. (Freire, 2008:10)

Em alguns casos, os atores levam tão a sério suas caracterizações que se vestem e se apresentam na vida cotidiana tal como as personagens que representam nos filmes e, dessa forma se acoplam à paisagem e aos costumes locais, causando uma estranha mistura de fantasia e realidade.

Para ilustrar esse aspecto, tomo três exemplos que se encontram entre aqueles que, por suas características específicas, são reconhecidamente atores e diretores mercedores do título de periféricos das bordas.³

Um dos casos mais emblemáticos é o de Aldenir Coti, um serralheiro conhecido por figurar *Rambú*, um herói de filmes de ação produzidos em Manaus, Amazonas. Ele se traveste e copia, no trabalho e no dia-a-dia, a figura do herói *John Rambo*, vivida por Sylvester Stallone, na famosa tetralogia de filmes americanos.⁴

Embora sua compleição física fique muito distante da musculatura do *Rambo* original, Aldenir Coti veste calça camuflada, usa uma bandana na testa, enfia uma faca nas botas e empunha de modo ameaçador uma simulação de metralhadora feita de madeira e canos de plástico.

Daí resulta um simulacro de *Rambo*, mas que se dedica à defesa das riquezas da selva amazônica e de suas tradições, e que protagoniza filmes de lutas marciais e de ação copiadas dos filmes do Rambo, em cenas que se situam na cidade de Manaus, em seus parques, seu rio e arredores, e em que a realidade do bairro de palafitas onde, de fato, o ator reside e trabalha como serralheiro, se exhibe como cenário suburbano amazonense em toda sua crua realidade.



Imagem 1: Aldenir Coti vivenciando o personagem Rambú da Amazônia. (Foto de divulgação no site noamazonaseassim.)

Em *Rambu III, o rapto do Jaraqui Dourado* (2007), Junior Castro, por exemplo, o tema é o roubo de um amuleto que figura um pássaro amazonense mítico capaz de assegurar a paz mundial e que cobiçado por um bando desejoso de conhecer o segredo capaz de dominar o mundo. Um pajé indígena é o guardião do amuleto, em meio à selva, e convoca Rambú para recuperá-lo das mãos dos bandidos que se escondem na cidade. Além de *Rambú III, o rapto do Jaraqui Dourado*, o ator

já protagonizou mais cinco filmes, até agora. Os dois primeiros são dados como perdidos: *Rambú: o resgate da princesa* (1990) e *Rambú II – Rambú contra a galera* (1992). *Rambú IV - O clone* (2008), Júnior Castro; *Roqui, o boxeador da Amazônia* (2009), Renato Dib; *Rambo da Amazônia* (2013), Júnior Castro.

Os dados factuais .3
sobre Aldenir Coti, o Rambú, e Manoel Loreno, Seu Manoelzinho, foram conseguidas em anotações feitas em entrevistas da autora com esses cineastas por ocasião da III Mostra Itaú Cultural de Cinema de Bordas em São Paulo, 20 a 24 de abril de 2011. Os dados sobre Simião Martiniano devem-se às fontes citadas no texto.

Rambo – programado para matar .4
(*First blood*, Ted Kotcheff, EUA, 1982); *Rambo II – a missão* (*Rambo: first blood, part II*, Georges P. Cosmatos, EUA, 1985); *Rambo III* (*Rambo III*, Peter MacDonald, EUA, 1988); *Rambo IV* (*John Rambo*, Sylvester Stalone, EUA, 2008).

Segundo Gelson Santana o encaixe entre a imagem de Rambo e Rambú se dá por meio de uma espécie de sub-figuração, inscrita na realidade de figuração de um herói:

Rambo faz do heroísmo a sua razão central, como seu modo principal, para onde tudo converge como um profissional. Rambú faz do heroísmo o seu outro lado, a sua razão secundária ou amadora. Esta distinção entre *Rambo* e *Rambú* modela a diferença entre centro e periferia: como centro é natural que *Rambo* seja, em primeiro lugar, um herói; como periferia é natural que *Rambú* seja, em primeiro lugar, um homem comum. Neste caso, um luta para voltar a ser um homem comum, o outro luta para ser um herói. (Santana, 2008:72).

Essa dualidade ilustra bem o que venho dizendo acerca da regionalização de dados estrangeiros e como estes são conformados por atores e realizadores aos filmes periféricos de bordas no Brasil.

Nessas considerações se inclui também Simião Martiniano camelô das ruas de Recife, em Pernambuco, e realizador de filmes amadores, vendidos em bancas na rua, o que lhe valeu a denominação de *camelô-cineasta* ou *cineasta-camelô*, cunhada no documentário em curta-metragem Simião Martiniano: *o camelô do cinema* (1988), Clara Algélica e Hilton Lacerda.

Os filmes de Simião Martiniano, em geral, têm o próprio realizador atuando como personagem e mostram quase sempre sertanejos e nordestinos que, apesar das dificuldades enfrentadas, sabem descartar os contratempos e levam vantagens sobre os que tentam lhe passar a perna. “O elemento local (sotaque, locações, a inescapável precariedade da produção) sempre vem à tona, mas o cerne dos filmes (de Simião Martiniano), seu espírito e a imagem projetada por eles não têm nada a ver com a subalternidade”. (Prysthon: 2006).

Nessa condição de homem do povo, Simião também canta, dança e dialoga em esquetes cinematográficos. É o caso de *Show variado* (2008-2010) em que o realizador se apresenta tal como se fosse um astro de televisão, usando porém seu próprio nome e caracterizado de si mesmo.

Os filmes de Simião Martiniano têm como característica uma inversão na produção cinematográfica brasileira, pois são feitos de forma autônoma e desvinculada do circuito oficial de realização e distribuição, aproximando-se de outros filmes desenvolvidos em circunstâncias semelhantes... A câmera torna-se uma forma de expressão do próprio realizador, um registro deste enquanto autor que imprime às imagens um caráter amador. Dessa forma, o que vemos nesses filmes é uma espécie de recreação daquilo que é vivido nas regiões e comunidades onde estão inseridos, uma forma narrativa pautada pela oralidade e, de certa maneira, uma ausência de autoconsciência em relação a seu caráter periférico (já que não se colocam como paródias). (Soares, 2014: 192).

Simião Martiniano morreu no dia 27 de abril de 2005, em Recife, Pernambuco. Deixou oito longas: *O herói trancado* (1999); *A rede maldita* (1991); *O vagabundo faixa preta* (1992); *A mulher e o mandacaru* (1994); *Traição no Sertão* (1996); *A moça e o rapaz valente* (1999); *A valise foi trocada* (2007); *O show variado* (2010). Sua morte foi sentida e noticiada pela mídia de vários lugares do país, como a de um verdadeiro ícone da cinematografia alternativa nordestina.

Entre todos os esses realizadores periféricos, inclui-se Seu Manoelzinho (Manoel Loreno), pedreiro, ex-faxineiro de cinema, realizador e ator que usa diariamente seu chapéu e a capa com que, nas telas, protagoniza um valente cavaleiro de faroeste que, montado em seu magro cavalo, persegue bandidos e contrabandistas de pedras preciosas através das montanhas de Mantênópolis, cidade situada ao noroeste do Estado do Espírito Santo.

Seu Manoelzinho também vive o dia-a-dia caracterizado e anda pelas ruas de sua cidade como se fosse um de seus personagens, que são exemplares para o dado de regionalização em sua filmografia.

Mantenópolis, a cidade em que habita, fica situada em uma região em que as vivências muito se aproximam daquelas de cidades interioranas que aparecem nos faroestes americanos. E ele, seu Manoelzinho realiza seus filmes de ficção modelados nesses velhos filmes e modelos veiculados pela televisão. Mas nunca perde de vista as histórias populares que correm de boca em boca pela comunidade interiorana habitada por ele. Dessa forma, os saberes industrializados a que ele e os demais moradores de sua cidadezinha passaram a ter acesso, com as facilidades de consumo dos produtos audiovisuais, convivem com os saberes míticos e tradicionais da sua região. É como Seu Manoelzinho faz com que as imagens e narrativas que apresenta em seus filmes reproduzam um imaginário construído tanto pela apropriação de produtos audiovisuais massivos quanto pelos elementos da cultura popular que circula entre os moradores da região.



Imagem 2: Seu Manoelzinho caracterizado.
(Fotografia feita diretamente do faroeste
O homem sem lei)

O realizador começou a filmar no ano de 1988. E hoje conta com mais de 20 filmes no currículo. E à presença do realizador como protagonista, em filmes que roteiriza, dirige e protagoniza, se junta o fato de que os demais atores são pessoas simples da localidade, facilmente reconhecíveis. Isso faz com que o universo temático dos filmes seja possa traduzir uma mistura que já é familiar aos envolvidos, tanto em suas experiências cotidianas e sociais, quanto em seu repertório de imagens

e sons decorrentes da circulação existencial da região.

Os títulos dos filmes de Seu Manoelzinho resumem esse universo interiorano em suas peculiaridades. Por exemplo: *A maldição (sic) da casa de Vanirinho* (1989); *A vingança de Loreno* (1989), *Amor proibido* (1999), *O espantalho assassino* (2000), *O rico pobre* (2002), *Aluguel assombroso* (2005); *O homem sem lei* (2006), *A gripe do frango* (2008),

Assim a presença do dado regional, em seus mais diferentes aspectos, se constitui em marca decisória. E não fugindo ao uso específico dos gêneros em filmes periféricos de bordas, Seu Manoelzinho os enche de tramas de amores impossíveis, filmes de horror em que predominam almas penadas de assassinados que rondam casas abandonadas e mal-assombradas, faroestes em que bons moços se transformam em assassinos implacáveis para vingar a morte de entes queridos, mistérios, casos políticos escandalosos, doenças que assolam os habitantes da região e outros.

É claro que todo esse *revival* genérico aparece embrulhado em referências muito particulares do universo do realizador e das experiências comunitárias. São seres assombrosos que vagueiam e matam, usando máscaras toscas e fantasmagóricas de carnaval, apresentados como espantalhos postos a vigiar a plantação local de feijão e milho, que criam vida própria e passam a perseguir catadores de pedras preciosas (*O espantalho assassino*), os tradicionais pistoleiros de faroeste americanos que acabam por se envolver em querelas rotineiras de crimes de mando, usuais naquela região (*A vingança de Loreno*) e casos de roubo de cavalos também comuns nas

cercanias, compadres que se metamorfoseiam em galináceos para fugir dos cobradores (*A gripe do frango*), Em todos esses filmes, seu Manoelzinho atua com personagem principal.

Trabalhando com orçamento precário, Seu Manoelzinho improvisa na produção, com auxílio de toscos recursos tecnológicos. Ele usa uma velha câmera VHS e equipamentos de vídeo para filmar. Mas está atento às inovações. Antes para fazer um tiro colocava o toca-fitas atrás da câmera, agora faz o som no computador.

As locações são rudimentares, sediadas em pastagens, beiradas de estrada de terra, casarões abandonados da cidade de Mantenópolis ou mesmo na residência do realizador. Porém vale citar um dos filmes mais representativos da obra de Seu Manoelzinho, *O homem sem lei*, que apresenta um cenário impactante em sua simplicidade e inventividade.

Em um campo aberto, o realizador fez levantar as fachadas de um casario, alusivo a uma cidadezinha igual a tantas vistas em velhos faroestes. Só que nessa cidadezinha específica, as casas não passam de lâminas de madeira levantadas à moda de fachadas, em que foram vazadas as portas e as janelas. Lá estão a Delegacia, o Bar e o Hotel, indicados por letreiros de papelão sobre a *parede* frontal. Tais lâminas verticais de madeira estão dispostas de modo circular e concentram, frente a elas, as ações dos atores. Como foram erguidas no vazio, dá para perceber as pessoas do lugar que passam por ali, em seus cotidianos afazeres. E, por vezes, crianças que se detêm a olhar com curiosidade as filmagens, enquanto a câmera registra as sequências diegéticas. No círculo que, presumivelmente, abrange a narrativa, passeiam senhoritas locais com vestidos longos que em nada, a não ser no comprimento pelos tornozelos, se parecem aos trajes de época das damas mostradas em filmes do Velho Oeste Americano. E quando o Delegado aparece para passar em revista os homens que sairão à caça ao bandido que matou o pai de Johny, o mocinho da história (vivido por Seu Manoelzinho naturalmente), as senhoritas se abrigam por trás das fachadas ocas de onde saem quando necessário, sem que a câmera abandone o plano fixo que enquadra toda a cena.

Enfim, as soluções caseiras, de que *O homem sem lei* é um exemplo, com suas lentidões quase acompanhando o tempo real da filmagem, os incontáveis diálogos que parecem retirados ao vivo da boca das personagens, as reiteradas situações de tiros, mortes e andanças pelas matas que remetem aos conflitos regionais da fronteira entre os estados do Espírito Santo e Minas Gerais, tais soluções caseiras desse e de tantos outros filmes periféricos de bordas têm muito a ver com o ritmo e a experiência frente à cultura e a vida das comunidades em que habitam os realizadores e atores envolvidos na experiência do Cinema Periférico de Bordas.

Conclusões

A experiência do *Cinema Periférico de Bordas* se dá como uma vertente que ocorre dentro do universo do *Cinema de Bordas brasileiro*, sendo passível de reconhecimento através do estatuto de alguns realizadores e da análise de alguns elementos específicos com que estes organizam a narrativa fílmica.

Entre muitos desses realizadores e também atores de bordas periféricos, destaco-se três deles, para fins de estudo e generalização: o amazonense Aldenir Coti, o Rambú; o pernambucano Simeão Martiniano; o capixaba Seu Manoelzinho. Considerando as suas características interioranas e autodidatas e seu modo caseiro de realização de

filmes, acredito sejam verdadeiros exemplares de um cinema que se faz às bordas das bordas, estabelecendo uma variante do *Cinema de Bordas*, este último visto como um fenômeno mais geral, que marca seus próprios contornos de produção, distribuição e exibição.

Entre os elementos específicos de que fazem uso esses realizadores e atores, proponho dois deles que, neste artigo, funcionam como eixos para as considerações: a) a fragmentação e miscigenação de gêneros cinematográficos; b) o processo de regionalização de aspectos e dados.

Aplicando o estudo dos elementos acima citados às práticas desses realizadores e atores, reconhecidamente mais próximos ao processo periférico das bordas, é possível verificar como operam tais elementos conformadores e particularizantes, resultando em filmes que estão em perfeita sintonia com as comunidades em que são produzidos e se acomodam ao repertório visual e cultural dessas comunidades.

Assim, posso afirmar que, nessa modalidade de *Cinema Periférico de Bordas*, a noção de gênero é usada como espelho de um modelo de produção que engloba as circunstâncias sociais, culturais e históricas de uma determinada comunidade brasileira interiorana. Isso me parece de acordo com a noção de um modo regionalizado de produção endereçada a esse tipo de comunidade. Dessa maneira, os filmes em questão fazem circular uma experiência totalmente diversa daquelas de outros espectadores mais citadinos.

Enfim, com este artigo, pretendo reafirmar o modo como tantos cineastas que partilham esse caminho lateral e paralelo do *Cinema Periférico de Bordas* em seus filmes testemunham que muitas e diversificadas historiografias podem ser partilhadas no universo cinematográfico e audiovisual, pois são todas singulares em suas diferenças, quer sejam oficiais ou alternativas. Mas todas se igualam quando se trata de contribuir para quem ama estudar e pesquisar o cinema.

Bibliografia

BORDWEL, David (1989), *Making meaning: inference and rhetoric in interpretation of cinema*. Harvard University Press, Cambridge.

BUSCOMBE, Edward (2005), "A ideia de gênero no cinema americano". Em RAMOS, F.P. (org) *Teorias contemporâneas do cinema*. Vol. II. Senac, São Paulo.

CÁNEPA, Laura (2014). "O Cinema de Bordas, a estética trash e o paracinema". Em SANTANA, G. (Org.) *Cinema de Bordas 3. A lápis*, São Paulo.

FREIRE, Marcius (2008). "Nas cercanias da arte cinematográfica". Em *Cinema de Bordas 2. A lápis*, São Paulo.

GRILO, João Mário (1997). *A ordem no cinema*. Relógio d'Água, Lisboa.

GUNNING, Tom (1984). "The cinema of attractions: early film, its spectator and the avant-garde", in ELSAESSER, T. (ed.), *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. BFI, Londres: 56-62.

LYRA, Bernadette e SANTANA, Gelson. (2006). (Org.) *Cinema de Bordas. A lápis*, São Paulo.

METZ, Christian (1971). *Langage et cinema*. Larousse, Paris

NEALE, Stephen (1980). *Genres*. British Film Institute, Londres.

ODIN, Roger (1979). "Rhétorique du film de famille". Em *Revue d'Esthétique*, 1-2, pp.348-353.

ORICCHIO, Luiz Zanin (04/10/2009). "Vampira dá tempero a amor pré-adolescente". Em *O Estado de São Paulo*, Caderno Domingo, São Paulo.

PRYSTHON, Angela. "Entre as hipérboles freaks e as fantasias hegemônicas: representando a subalternidade no audiovisual nordestino". Em FREIRE FILHO J. e VAZ, P. (Org.) *Construções do tempo e do outro. Representações e discursos midiáticos sobre a alteridade*. Mauad, Rio de Janeiro, 85-100.

SANTANA, Gelson (2014). (Org.) *Cinema de Bordas 3*. São, Paulo, A Lápis.

SANTANA, Gelson (2014). "Rambú da Amazônia como space-off de Rambo de Hollywood". Em *Cinema de Bordas 3*. A lápis, São Paulo.

SCHATZ, Thomas (1980). *Hollywood genres: formulas, filmmaking and the studio system*. Filadelfia, Temple University Press.

SOARES, Rosana. "Para além dos gêneros: humor e amor em filmes de bordas ". Em SANTANA, G. (Org.). *Cinema de Bordas 3*. A Lápis, São Paulo.

Filmografia citada

Aluguel assombroso (2005), Seu Manoelzinho

A vingança de Loreno (1989), Seu Manoelzinho

Amor proibido (1999), Seu Manoelzinho

A gripe do frango (2008), Seu Manoelzinho

A maldição da casa de Vanirinho (1989), Seu Manoelzinho

A moça e o rapaz valente (1999), Simião Martiniano.

A mulher e o mandacaru (1994), Simião Martiniano.

A rede maldita (1991), Simião Martiniano

A valise foi trocada (2007), Simião Martiniano.

O homem sem lei (2006), Seu Manoelzinho

O espantalho assassino (2000) ,Seu Manoelzinho

O herói trancado (1999), Simião Martiniano

O rico pobre (2002), Seu Manoelzinho

O show variado (2008) Simião Martiniano.

O vagabundo faixa preta (1992), Simião Martiniano.

Rambú: o resgate da princesa (1990)

Rambú II – Rambú contra a galera (1992).

Rambú III, o rapto do Jaraqui Dourado (2007),

Rambú IV, O clone (2008), Júnior Castro.

Rambú IV - O clone (2008), Júnior Castro

Roqui, o boxeador da Amazônia (2009), Renato Dib

Rambo da Amazônia (2013), Júnior Castro.

Simião Martiniano: o camelo do cinema (1988), Clara Angélica e Hilton Lacerda

Show variado (2010), Simião Martiniano

Traição no Sertão (1996), Simião Martiniano.

Webgrafia

RAMBU (foto) <http://www.noamazonaeassim.com.br>

Bernadette Lyra:

Doutora em Cinema pela Escola de Comunicações e Artes da USP. Professora Titular do PPGCom em Comunicação Audiovisual da Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo/SP/BR. Membro do Comitê Científico da Socine. Curadora de Mostras de Cinema de Bordas Itaú Cultural, São Paulo, SP. Autora de livros, capítulos de livros e artigos em revistas, na área de Cinema e Audiovisual.

Contacto: blyra@uol.com.br

