

De convergências e hibridismos: remixagens e pilhagens em filmes de bordas¹

*On convergences and hybridities:
remix and pillage in border films*

■ ROSANA DE LIMA SOARES*

RESUMO

O artigo tem como objetivo estabelecer relações entre *convergências das mídias* (especialmente audiovisuais) e *hibridismos de gêneros* em filmes de bordas brasileiros. Na primeira parte, apresentamos o *cinema de bordas* e algumas perspectivas nas quais pensar as culturas da convergência; na segunda, tratamos dos hibridismos na obra do realizador Simião Martiniano, em seu filme *O show variado* (2008), que combina elementos dos gêneros musical, comédia e romance, configurando o que podemos chamar um *gênero impuro* e estabelecendo profícuo diálogo com narrativas audiovisuais presentes em filmes de gêneros e aquelas representativas da teledramaturgia televisiva. **Palavras-chave:** Culturas midiáticas, convergências, hibridismos, cinema brasileiro, filmes de bordas

ABSTRACT

The article aims to establish the relationships between media convergence (especially audiovisual ones) and hybridisms of genres in Brazilian border movies. In the first part, we present the *border cinema* and some perspectives to think the cultures of convergence; in the second part we deal with the hybridisms in the work of the director Simião Martiniano, especially in his last film, *O show variado* (2008, 40'), which combines elements of musical, comedy and romance genres, like director's previous works, figuring what we call an impure genre. This film provides useful dialogue with audiovisual narratives present in genre films and those representative of the television drama.

Keywords: Media culture, convergences, hybridisms, brazilian cinema, border movies

* Professora no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais e no Departamento de Jornalismo e Editoração da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. E-mail: rolima@usp.br.

1. Uma versão preliminar deste artigo foi apresentada ao Grupo de Trabalho "Cultura das Mídias" no XX Encontro da Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação.

D

De convergências e hibridismos: remixagens e pilhagens em filmes de bordas

“O que é bom para o lixo é bom para a poesia”.
(Manoel de Barros, *Matéria de poesia*)

O ARTIGO TEM COMO objetivo estabelecer relações entre *convergências das mídias* (especialmente audiovisuais) e *hibridismos de gêneros* em filmes de bordas brasileiros. Na primeira parte, apresentamos o conceito de “cinema de bordas”² e algumas perspectivas nas quais pensar as culturas da convergência; na segunda, tratamos dos hibridismos na obra do realizador pernambucano Simião Martiniano, notadamente em seu último filme, *O show variado* (2008, 40’), que combina elementos dos gêneros musical, comédia e romance, a exemplo de trabalhos anteriores do diretor, configurando o que podemos chamar um *gênero impuro*.

Composto por quatro esquetes – *O pracista*, *O paciente*, *Dr. Maluco*, *O campeão dos pesos pesado (sic.)* –, intercalados por números musicais, o filme dialoga com narrativas audiovisuais presentes em filmes de gêneros (especialmente os difundidos pela produção norte-americana) e com aquelas representativas da teledramaturgia televisiva (especialmente os programas humorísticos). No artigo, entendemos a polifonia do termo narrativa a partir da seguinte acepção:

Parto do princípio de que a narrativa é um código e se ordena segundo as regras de três níveis: o da fábula, o das personagens e o da maneira de contar. Portanto, ancorado nesse molde, tenho para mim, na esteira dos estudos de narratologia, que a narração constitui a instância em que o narrador, enquanto sujeito manipulador, têm mais possibilidades de desenvolver sua imaginação criativa. Disso se tem prova quando o leitor centra seu interesse não exclusivamente nas peripécias ou desempenho dos atores, mas também na maneira de arranjar esses elementos (Peñuela Cañizal, 2007, *online*).

Retomamos o conceito de *cinema de bordas* como aquele que recorta um conjunto de filmes híbridos em relação aos gêneros que os constituem e, ainda assim, distinto das categorias de *cinema periférico*, *paracinema* ou *cinema trash*, bem como de gêneros específicos como terror, comédias românticas ou *western*. Tais filmes são reconhecíveis por meio de

modos, técnicas e procedimentos que possam conferir precisão ao conceito, tais como: valorização de ideias e de frases feitas, cumulação do sentido sensacionalista, envolvimento emocional, desprezo pelo critério de originalidade, carga de descritividade, com ausência de contorno psicológico das personagens, e repetição das tramas. O resultado específico da mistura, que se alimenta das bordas compostas por diferentes instâncias culturais, demonstra que o cinema de bordas vai do estrato mais erudito ao mais popular e vice-versa (Lyra, 2005: 1).

2. A expressão estende-se a um conjunto de produções brasileiras, pesquisadas por um grupo coordenado por Bernadette Lyra. Para referências ampliadas, ver *Cinema de bordas* (Lyra, B. & Santana, G., São Paulo: À lápis, 2006) e *Cinema de bordas 2* (Santana, G., São Paulo: À lápis, 2008). Importante notar que, nessas produções, a heterogeneidade de estilos, formas e narrativas é marcante.

Trata-se de um tipo de produção audiovisual realizada em diversos estados do país e pouco conhecida pelos próprios brasileiros. Em geral, são filmes produzidos por realizadores autodidatas que concretizam seus trabalhos valendo-se de poucos recursos financeiros e exibindo-os em feiras e praças, localizando-se à margem dos sistemas institucionalizados de produção, distribuição e exibição. Esses filmes constituem uma espécie de *cinema invisível* baseado, sobretudo, em reapropriações de gêneros cinematográficos; temas do cotidiano; atuação de atores não profissionais; improvisação de roteiros; ausência de caráter referencial e, ao mesmo tempo, uma estética naturalista, resultando em formas singulares de criação. Tais realizadores produzem, dirigem, roteirizam, distribuem e exibem seus filmes não apenas nas bordas do cinema, mas do próprio país (cf. Soares, 2008).

Tomando os gêneros não como tipologias rígidas mas, ao contrário, como formas baseadas em *transposições*, destacamos as formas periféricas do cinema de gêneros brasileiro – tanto em termos de seus modos de criação como de seus modos de circulação – na obra do realizador Simião Martiniano, que produz filmes de ação, romance e humor em diálogo com o cinema massivo e programas televisivos, ressignificando seus formatos. Estendendo essas questões, propomos apontar relações entre os conceitos de *convergências das mídias* e *hibridismos de gêneros*, considerando, sobretudo, as novas linguagens audiovisuais resultantes destes processos. Retomaremos, nessa abordagem, os conceitos de *remediação* (a partir dos estudos de mídias digitais) e de *intertextualidade* (a partir dos estudos de discurso) para analisar um certo tipo de cinema urdido ao redor de *fragmentos de gêneros*, estabelecendo articulações entre remixagens e pilhagens na cultura audiovisual contemporânea.

NAS DOBRAS DAS BORDAS DA CULTURA

Ao compartilhar uma *cultura de bordas* mais abrangente, os filmes nela presentes mobilizam processos de convergências midiáticas, subvertendo gêneros cinematográficos e formatos televisivos integrantes da cultura audiovisual. A questão que se coloca, e que exploramos a seguir, indaga: de que maneira os filmes de bordas estabelecem interseções com as *narrativas migrantes* presentes nas mídias?

Em meio à profusão de conceitos mobilizados para demarcar os limites das culturas da convergência, Vera Follain apresenta aportes para a problematização dos padrões estéticos dominantes nos contextos histórico e tecnológico em que estão inseridos. Para a autora, “merece atenção especial o fenômeno de deslizamento das narrativas de um meio para outro, de um suporte para outro – o processo contínuo de reciclagem das intrigas ficcionais, recriadas para circular

D

De convergências e hibridismos: remixagens e pilhagens em filmes de bordas

por diferentes plataformas” (Figueiredo, 2010: 11), síntese produtiva que abrange, em uma única expressão – *narrativas migrantes* – um cenário conceitual mais amplo. Tal encenação diz respeito, sobretudo, às

alterações na hierarquia cultural provocadas pela intensificação desse movimento de intercâmbio, tanto no que diz respeito à literatura, cujo prestígio esteve sempre estreitamente relacionado à aura do suporte livro, quanto no que se refere ao cinema, em decorrência da expansão de narrativas audiovisuais transmidiáticas, cujo conteúdo se desdobra em filmes veiculados nas salas de cinema, em videojogos, histórias em quadrinhos, seriados televisivos (Figueiredo, 2010: 12).

Continuamente em migração, a noção de uma *cultura de bordas* é tributária de debates em diversos campos do conhecimento, especialmente literatura e psicanálise. Jerusa Pires Ferreira, em artigo publicado em 1989 (e reeditado em 2010), assim a define:

Falo então de *cultura de bordas*, e com isso quero enfatizar a exclusão do centro, aquilo que fica numa faixa de *transição* entre uns e outros, *entre* as culturas tradicionais reconhecidas como folclore e a daqueles que detêm maior atualização e prestígio, uma produção que se dirige, por exemplo, a públicos populares de vários tipos, *inclusive* àqueles das periferias urbanas (Ferreira, 2010: 30, *grifos nossos*).

A autora trata da obra de um *escritor de bordas*, Rubens Lucchetti, pretendendo “lançar questões referentes a este tipo de autor, tentar entendê-lo num conjunto” (ibid.: 32) com o intuito de “perceber a delimitação de circuitos, seguir fenômenos de produção e recepção entre públicos populares urbanos no Brasil” (Ibid.). Um debate emergente, revisitado nas reflexões sobre culturas da convergência, ganhava corpo ao enfatizar sua vocação para

pensar em problemas teóricos mais amplos e recolher elementos para uma teoria do texto e da comunicação popular, que tem várias gradações possíveis entre a predominância do popular ou do ‘massivo’, quando a recepção se embute diretamente no que se produz e as mediações são muito tênues (Ibid.).

Na literatura, impunha-se de outro modo a dinâmica alto/baixo, com o embate entre textos considerados eruditos e aqueles tidos como *triviais*:

A verificação objetiva de alguns procedimentos textuais, técnicas e modos ‘formulares’, valorização de sentenças e de frases feitas, cumulação do sentido sensacionalista e emocional, perda do sentido de distância e do critério de originalidade, carga de clichês e constante descritividade podem ser características desta literatura (Ferreira, 2010: 33).

A *trivialização*, segundo a autora, abriu brechas para uma *criatividade fecunda* e uma *adaptação imaginosa* de fórmulas e clichês – dinâmica enfatizada ao pensarmos nas convergências e hibridismos atuais. A atualidade dessas questões interpela tanto as renitentes narrativas em migração, como as pregnantas narrativas de bordas, nas quais “prevalecem os modos do sistema popular (oralidade, corporalidade, exterioridade etc.), mas esses modos estão irremediavelmente ‘contaminados’ pelas formas do sistema massivo que mais se aproximam deles” (Lyra, 2007). As bordas do cinema não se desvelam como lugar estruturado entre centro e periferia, mas emergem no *entremeio* dos discursos que as conformam. Sobre os filmes triviais, Lyra afirma:

Esse tipo de filmes emerge de formas de produção, gêneros e técnicas comumente voltadas para o sentimento e a ação. Entre eles, estão os melodramas dos anos 30 e 40, as chanchadas dos anos 50 e 60, as pornochanchadas dos anos 70 e 80 e toda uma série de filmes, como os filmes de ficção científica, os filmes de horror, os policiais baratos, os filmes domésticos, as comediazinhas românticas e outros que fazem emergir uma experiência de cinema vinculada ao corpo, ao entretenimento trivial e ao divertimento distanciado de toda e qualquer preocupação subjetivamente cognitiva (Lyra & Santana, 2006: 14).

Muitas das características atribuídas à literatura trivial, portanto, encontram eco nas formulações sobre gêneros cinematográficos. Ainda que ancorando suas narrativas naquelas difundidas no diapasão do entretenimento trivial, os filmes de bordas parecem caminhar na contramão da *insuficiência ficcional* muitas vezes acentuada em programas televisivos, tais como os *reality shows*:

Os exemplos citados aqui – a telenovela, o *reality show*, o cinema – embora bastante distintos entre si, convergem em um ponto: a noção, em nosso contexto, do entretenimento fraturado, insuficientemente ficcional ou de caráter híbrido (mas distante daquilo precariamente caracterizado como infotainment, que não está propriamente em questão aqui), que parece, à primeira vista, negar justamente o que lhe define: a situação de mundo colocado entre parênteses, suspenso (Serelle, 2010, *online*).

Não nos deparamos, em filmes de bordas, com um discurso resignado ou conciliatório, mas com a emergência (no sentido de aparição e de necessidade) de um outro pacto de leitura (cf. Eco, 2002) estabelecido entre a indústria, o autor, o texto e o leitor (seja em produtos verbais, visuais ou audiovisuais). Uma das decorrências é, justamente, a maneira singular como a *autoralidade* neles se presentifica, uma autoria fundada no *clichê* do lugar de autor, espécie de paródia que possibilita aos rastros de *gênero* serem, ao mesmo tempo, traços de *autoria*.

D

De convergências e hibridismos: remixagens e pilhagens em filmes de bordas

Os *cinastas de bordas* compõem um conjunto heteróclito: não raras vezes tais realizadores, além de autores, são também narradores, operadores de câmera e áudio, iluminadores, cenógrafos, figurinistas e, comumente, atores em seus próprios filmes. Não há, desse modo, a projeção de um autor que decifre a obra ao espectador, mas um texto fílmico por ele entrelaçado justamente para ser autenticado pelos olhos do público, cuja participação é sempre ativa.

REMIXAGENS, PILHAGENS E LIXO EXTRAORDINÁRIO³

Ao tomarmos como referência a cultura audiovisual contemporânea, deparamo-nos com conceitos que vêm atualizar as noções vigentes sobre os trânsitos entre as culturas popular, massiva e erudita, agora articuladas em torno de uma cultura midiática (cf. Kellner, 2001). Tal cultura estende-se a outras perspectivas, entre elas aquela apresentada por Lucia Santaella. De acordo com a autora, há um fenômeno que não pode deixar de ser considerado: a crescente hibridização das mídias e a formação de redes, fenômeno denominado de *redes entre as mídias*, representando

(1) os trânsitos, complementaridades e intercâmbios de um meio de comunicação para outro e outros, e que chamei de redes entre as mídias; (2) a crescente onipresença da informatização invadindo todos os setores da vida social e privada; (3) as possibilidades abertas pelas formas de comunicação interativas; (4) as novas modalidades de criação artística presentes na exploração dos potenciais de uma estética das mídias e entre as mídias (Santaella, 1996: 10).

Podemos ampliar, dessa forma, o conceito de *bordas*, relacionando-o às formas sincréticas presentes nas mídias. Nesse movimento, as relações entre os polos de produção e recepção se transformam, trazendo novos regimes de identificação e de cooperação por meio de contratos comunicacionais específicos.

Ao pensar os gêneros como *matrizes e territórios* (cf. Borelli, 1996), assumimos a possibilidade de migração de um campo cultural para outro, dialogando nas fronteiras da literatura, da oralidade, do audiovisual. Mais do que isso, afastamo-nos da discussão tradicional sobre gêneros canônicos ou hegemonias genéricas. Além das migrações culturais, se considerados em seu caráter transitório os gêneros possibilitam, no campo do audiovisual, transposições entre mídias ou, nas palavras de Jenkins, a emergência de uma narrativa *transmidiática* “que se desenrola através de múltiplos suportes midiáticos, com cada novo texto contribuindo de maneira distinta e valiosa para o todo” (Jenkins, 2008: 135).

Obras recentes tematizam esses *novos formatos narrativos audiovisuais* (considerando seus aspectos de interatividade, colaboração, fragmentação,

3. Tomamos essa expressão do título em português do documentário sobre o trabalho do artista plástico Vik Muniz com os catadores de lixo do aterro sanitário de Jardim Gramacho, no Rio de Janeiro (*Waste land*, Karen Harley, João Jardim e Lucy Walker, Brasil/Reino Unido, 2010, 90’).

não-linearidade e hipertextualidade)⁴. Entre elas, citamos a *teoria da remediação*, de Bolter & Grusin, que estabelece como eixos definidores das *convergências midiáticas* de Jenkins processos de imediação (em que o meio se torna *transparente*, como se não houvesse mediação) e de hipermediação (em que a consciência do meio se faz presente, explicitando a *opacidade* da representação) a partir de diferentes modos de apropriação, remodelação e transformação. Com relação aos conceitos de *opacidade* e *transparência*, Ismail Xavier (1984) enfatiza as possibilidades de representação pressupostas no cinema a partir do *efeito-janela* propiciado por sua tela (transparência) e do *efeito da tela* como superfície visualmente composta (opacidade). De acordo com o autor, em diferentes obras os dispositivos (aparatos econômico e tecnológico) colocam-se de modo mais ou menos revelador. No caso da *transparência*, tais dispositivos são mobilizados de modo a gerar maior ilusão; no caso da *opacidade*, os dispositivos interpelam o espectador, possibilitando distanciamento ao revelar a própria presença dos sujeitos. Notemos que os conceitos se colocam em relação aos *discursos* construídos, e não à possibilidade de *tudo dizer* como algo intrínseco ao cinema.

O que tais definições trazem em comum na diversidade de suas denominações? Se retomarmos a noção de *intertextualidade*, estendendo-a aos conceitos de dialogismo, polifonia e heterogeneidade como apresentados por Mikhail Bakhtin (1987), encontramos possibilidades nas quais pensar os processos atuais como potencialização das relações de um discurso – imagético, verbal – com outros. Conceitos centrais à obra de Bakhtin, estabelecemos como suas definições gerais as seguintes: o dialogismo apresenta-se como princípio constitutivo da linguagem, enquanto a polifonia diz respeito às vozes polêmicas presentes em um discurso, colocando em causa a unicidade do sujeito falante. Há, portanto, gêneros dialógicos monofônicos (uma voz predomina sobre as outras) e gêneros dialógicos polifônicos (várias vozes polemizam entre si). A heterogeneidade diz respeito à presença (mostrada ou constitutiva) de outros discursos no discurso, já que este encontra sua unidade ao ser delimitado e constituído pela instância do outro (cf. Brait, 2005).

De acordo com Robert Stam, os gêneros discursivos seriam um aspecto específico da intertextualidade, definida como uma rede de “possibilidades infinitas e abertas geradas pelas práticas discursivas de uma cultura, não apenas em termos de influências reconhecidas, mas também por meio de um processo de ‘disseminação’” (Stam, 2000: 154). As transposições *entre mídias*, portanto, levam-nos à ampliação da noção de convergências, que diriam respeito não apenas a aspectos tecnológicos mas, sobretudo, a processos culturais, apontando ao mesmo tempo *imprecisão* e *imiscuição* de fronteiras. E conduzem-nos a

4. Gene Youngblood antecipara as noções de convergência e transmidialidade na obra *Expanded cinema* (New York: Dutton, 1970), apontando processos de contaminação entre diversas formas de arte, especialmente vídeo e cinema, mediados pela crescente determinação das tecnologias digitais (efeitos especiais, arte por computador, ambientes multimídia).

D

De convergências e hibridismos: remixagens e pilhagens em filmes de bordas

um traço destacável em grande parcela da produção audiovisual brasileira: a *impureza* de suas formas.

A partir da crescente valorização de processos de *hibridização cultural* assumimos a concepção de Stam (1997) de que, à luz dos estudos pós-coloniais, a apropriação de um discurso existente por aqueles antes por ele subjugados inverte os vetores de dominância entre estabelecidos e estigmatizados. Concepções estéticas literárias e cinematográficas, tais como *realismo fantástico*, *estética da fome*, *cinema imperfeito*, *incapacidade criativa de copiar*, *estética do lixo*, *antropofagia*, *tropicália* colocam-se como posturas alternativas que revalorizam, por inversão, o que era anteriormente visto como negativo (cf. Stam, 1997: 275)⁵. Temos, assim, uma importante assunção do hibridismo como *mestiçagem* e *contaminação* produtivas:

5. Para desdobramentos, ver, do mesmo autor, *Introdução à teoria do cinema* (2003), especialmente o capítulo *A busca de uma estética alternativa*, no qual afirma que “os filmes alinhados com essas práticas de resistência não são nem homogêneos nem estáticos; variam ao longo do tempo ou de região a região” (Stam, 2003: 180). Ver, ainda, *Crítica da imagem eurocêntrica* (Shohat e Stam, 2006), notadamente o capítulo *A estética da resistência*.

As práticas cinematográficas de oposição tanto no Primeiro como no Terceiro Mundo têm explorado uma variedade de estéticas alternativas. Essa variedade inclui filmes e vídeos que desafiam as convenções formais do realismo dramático em favor de abordagens e estratégias tais como o carnavalesco, a antropofagia, o realismo mágico, o modernismo reflexivo e a resistência pós-moderna. Tais estéticas alternativas muitas vezes remetem a práticas não realistas, a tradições culturais não-ocidentais que possuem ritmos históricos diversos, outras estruturas narrativas e diferentes visões sobre o corpo, a sexualidade, a espiritualidade e a vida coletiva (Shohat & Stam, 2006: 407).

Em relação aos filmes de bordas, a *estética do lixo*, tomada a partir da noção de hibridismos de gêneros, parece-nos um ponto nodal no qual amarrar as convergências midiáticas buscadas. O cinema, desse modo, afirma-se como *locus* privilegiado no qual realizar essa estética multitemporal, fundada em três aspectos: a) hibridismo constitutivo; b) multiplicidade cronotópica; c) elogio dos detritos/restos. Sem nos determos demasiadamente sobre eles, apontamos algumas de suas características.

No primeiro caso, ressaltamos a valorização da impureza – ou da contaminação – como constitutiva de um certo discurso contemporâneo que se estende também ao cinema. A esse respeito, Said já apontara que a palavra *contaminação* refere-se a “uma certa ideia da literatura e, na verdade, de toda a cultura, como algo híbrido (no sentido complexo que Homi Bhabha atribui à palavra) e emaranhado ou entrelaçado, sobreposto, com elementos habitualmente considerados estranhos” (Said, 1995: 389). Antes dele, Bakhtin estabeleceu relações entre uma estética do *grotesco* e modos de ressignificação cultural que subvertem antigas oposições (bom/mau, belo/feio, ascético/sujo), instaurando formas de comunicação em que normas e barreiras sociais são

temporariamente suspensas, violando regras habituais da vida coletiva, como nos festejos populares do carnaval. Para o autor, “o exagero, o hiperbolismo, a profusão, o excesso são, segundo opinião geral, os sinais característicos mais marcantes do *estilo grotesco*” (Bakhtin, 1987: 265)⁶. O termo *carnavalização*, em Bakhtin, merece nossa atenção por sua relação com as noções de hibridismo e contaminação:

Esse processo de reunião, sob o termo de ‘carnaval’, de fenômenos locais heterogêneos, o fato de que fossem designados por um mesmo termo, correspondia a um processo real. Com efeito, ao desaparecerem e degenerarem, as diferentes formas da festa popular levavam ao carnaval alguns de seus elementos: ritos, atributos, efígies, máscaras. E por causa disso, o carnaval tornou-se o reservatório onde se guardavam as formas que não tinham mais existência própria (Bakhtin, 1987: 190).

A releitura do hibridismo como sintoma do momento atual – destacada por Stam em filmes –, desloca a concepção usual que associava o *mestiço* à degeneração e à infertilidade. Tomado enquanto diversidade produtiva, os processos de hibridização apontam para um jogo de identificações que dá lugar às identidades ontologicamente constituídas, no qual a pureza abre espaço à contaminação. Posturas fixas cedem lugar a *posicionalidades*, nas quais a identidade do sujeito torna-se um “processo em andamento” (...) “sempre sendo formada” (Hall, 2001: 39), possibilitando, como anunciara Stam, que “fronteiras rígidas se tornem porosas e que limites demarcados se transformem em imagens fluidas” (Stam, 1997: 276).

Seguindo a leitura de Stam, o discurso anterior do *imperialismo das mídias* cede lugar às *formas de reciprocidade e apropriação por parte da audiência*, abrindo caminho para outras bricolagens – ainda que neste encontro as tensões permaneçam presentes, apontando para questões relativas a disputas de poder e hegemonias. Entre as diversas acepções de hibridismo, algumas modalidades são apontadas: imposição colonial, assimilação obrigatória, apropriação de cima para baixo, subversão de baixo para cima, exploração comercial, cooptação política, dominação cultural (Ibid.), revelando suas assimetrias, descontinuidades e a multiplicidade espaçotemporal que caracteriza o segundo aspecto da *estética do lixo*.

Finalmente, no terceiro modo, temos uma espécie de *redenção estratégica* daquilo usualmente tido como *sujo, baixo, descartável, imperfeito, residual* (a exemplo da *carnavalização*), como se os detritos, restos e sobras pudessem engendrar mudanças sociais a partir das margens e bordas de seus discursos (Ibid.: 277). Sobreposições entre o antigo e o novo fazem-se presentes, numa espécie de “temporalidade dissonante que combina um passado comunitário

6. Podemos estabelecer uma *mitologia do escandaloso* em analogia com o *estilo grotesco*: “A mitologia do escandaloso que, desde o século 19, confirma-se com um conjunto de estudos que propõe como objeto o infame, o monstruoso, o repugnante e aquilo que causa arrepios de horror, apresenta o espetáculo desse duplo movimento pelo qual o causador da repulsa é também o que atrai, como o pretendia a máquina oculta no grego *skandalon* – o laço da armadilha que abriga a isca” (Freitas, 2002, *mimeo*).

D

De convergências e hibridismos: remixagens e pilhagens em filmes de bordas

imaginário com um também imaginário futuro utópico” (Ibid.: 279), impondo rupturas com as convenções da narrativa linear, e com o peso do tempo cronológico e do espaço físico.

O cinema se manifesta, assim, como “espaço privilegiado para expressar hibridismos culturais e temporais” (Ibid.). Temporalmente, mostra-se híbrido em sentido intertextual (pois agrega formas e tradições imagéticas de todos os tempos) e também em termos técnicos (já que mistura diversos tempos e espaços tanto em sua produção como em sua recepção). A tessitura das imagens audiovisuais constitui-se, portanto, como uma *tapeçaria* feita de sobreposições, justaposições, inserções digitais, multiplicidade de imagens e sons (sintéticos ou captados). Considerando a *estética do lixo*, o cinema define-se como um discurso transgressor em seus diversos modos de manifestação e disseminação.

Como anuncia Arlindo Machado, trata-se, no caso brasileiro, de um *hibridismo das alternativas*: “O cinema lentamente se torna eletrônico, mas, ao mesmo tempo, o vídeo e a televisão também se deixam contaminar pela tradição de qualidade que o cinema traz consigo ao ser absorvido” (Machado, 1997: 215). O autor antecipa movimentos hoje frequentes, inclusive, em filmes de bordas: “Muitos filmes que hoje podem ser vistos nas salas de cinema, inclusive aqueles totalmente realizados com meios cinematográficos habituais, foram, na realidade, pensados e produzidos em virtude de sua funcionalidade na tela pequena da televisão” (Ibid.), seja por razões econômicas, de mercado ou de audiências. Estabelecidas essas linhas, o que se mostra, então, enquanto olhamos os filmes de bordas? Nas reverberações percebidas entre filmes de gêneros e séries televisivas, delineamos contornos nos quais compreender tal enigma, por meio da apresentação de um realizador de bordas, Simião Martiniano, e da análise de seu último filme, *O show variado* (2008).

UM SHOW DE VARIEDADES FORA DAS TELAS

Ao inserir as bordas em convergências midiáticas, é por meio dos hibridismos de gêneros que chegamos aos filmes. À guisa de demonstração, recortamos desse território movediço, que bordeja os espaços do cinema, um realizador e um filme. Assumimos, como premissa, o caráter híbrido dos filmes de bordas e seu forte acento na obra de Simião Martiniano, composta por oito filmes: *O herói trancado* (1988-89); *A rede maldita* (1990-91); *O vagabundo faixa preta* (1992); *A mulher e o mandacaru* (1993-94); *Traição no sertão* (1995-96); *A moça e o rapaz valente* (1997-99); *A valize foi trocada* (2006-07)⁷; *O show variado* (2008)⁸. No trabalho deste diretor, assim como em outros realizadores de bordas, torna-se extremamente complexo identificar gêneros específicos nas histórias contadas, o que nos conduz à seguinte proposição: as bordas se configuram como um

7. A palavra valize está grafada, no título do filme, como “valize”. Optamos por manter a forma original em todas as referências feitas ao filme neste artigo.

8. Para sinopses detalhadas dos filmes, ver: <www2.uol.com.br/JC/sites/periferia/cinema.html>.

gênero próprio, que não apenas subverte gêneros canônicos, recriando-os, mas oscila no limiar de reconhecimento e ruptura genéricos. Em seus dois últimos filmes, diferentemente dos anteriores, as preocupações de Simião Martiniano também se voltam para questões técnicas e de mercado, apresentando qualidade destacada de som e imagem, e contando com apoio cultural da prefeitura de Recife ou do governo de Pernambuco:

Eu sou Simião Martiniano, um camelô do cinema, e tenho nove filmes gravados aqui dentro de Pernambuco, e inclusive o último foi *A valize foi trocada*. O filme está em São Paulo, foi para o Festival. O próximo é *O show variado*, um curta-metragem de dançarino e dançarina, um musical com dança e caratê (...). E estamos com um projeto de começar esse filme, patrocinado pelo prefeito de Recife, na primeira semana de janeiro vamos começar a gravar. Minha vida é essa, gravar, há muitos anos. Desde 79 venho lutando pelo cinema, e tenho o resultado agora, com nove filmes, sete longas e dois curtas, e estou tendo agora ajuda do governo. *Minha vida é assim* (Revista Zé Pereira, 2008, *grifos nossos*).

O show variado (2008), captado digitalmente, é composto por quatro esquetes intercalados por números musicais: “*O show variado* é um filme sem história, só com esquetes, como ‘A praça é nossa’, vai ter esquete de medicina, de escritório, de professores, de indústria. Eu vou fazer o cantor, um comediante, um empresário e um peso-pesado. Vou levantar 200kg, você vai ver”, detalha Simião⁹. Neste filme notamos, de modo acentuado, as convergências midiáticas (especialmente entre cinema, televisão e vídeo) e os hibridismos genéricos (não apenas de formas narrativas – humor, romance, artes marciais, musical –, mas também de formatos discursivos – telenovela, seriados, programas de auditório, *reality shows*) acima definidos. A começar pelos créditos iniciais, que não trazem, como se tornara marca deste realizador, a apresentação de atores/personagens, tampouco a ficha técnica do filme. Lemos na tela, em cartaz escrito com letras circenses que mimetizam as aberturas de antigos seriados de televisão, apenas o nome do filme – *Página 21 apresenta: “O show variado”* –, como se este fosse a *próxima atração* na grade de programação local. Simião Martiniano assina o roteiro e a direção, assim como canta e atua em todos os esquetes.

Trata-se de um *show variado* porque, pela primeira vez, Simião Martiniano faz um filme com diferentes episódios, não coincidentemente uma tendência crescente no cinema e na televisão. O filme tem início com um movimento de câmera de baixo para cima, acompanhando a dançarina que desce uma escada, com sua saia de cetim e decote generoso, em direção a Simião. Ao convidá-la para dançar, é o público que se vê inserido na trama, na qual a passagem de uma história a outra é sempre feita com músicas entoadas pelo próprio Simião.

9. Simião Martiniano entra na dança. **Revista Zé Pereira**. Reportagem em texto e vídeo. Disponível em: <<http://blogdozepereira.blogspot.com/2007/12/simio-entra-na-dana.html#links>>. Acesso: 12 ago. 2008.

D

De convergências e hibridismos: remixagens e pilhagens em filmes de bordas

Afinal, em um *show* variado (assim como em um programa de auditório ou *stand up comedy*), os quadros musicais ocupam lugar de destaque, integrando a narrativa. Atores frequentes em seus filmes, muitos deles amigos e conhecidos, revezam-se nos papéis principais.

No primeiro esquete, precedido pela música “Vem cá, morena, vem me beijar”, uma jovem conta ao senhor Joaquim, personagem de Simião, suas desventuras amorosas com o marido. Joaquim flerta com a moça, sem notar a chegada do marido, musculoso e machista, que após discussão sai de cena carregando-o no colo, final comum em quadros de antigos programas de televisão (entre eles, os humorísticos *Praça da alegria* e *Os Trapalhões*, da Rede Globo). O segundo esquete, embalado pela ciranda “Oh, menina linda... seus olhos me fascina” (*sic.*), entoada por Simião enquanto uma moça dança a seu redor, acontece em uma sala de hospital na qual médico, enfermeira e pacientes reclamam a respeito do atendimento ambulatorial. Surge uma emergência – um homem atropelado por uma carrocinha de cavalo – que desloca a cena para os cuidados do paciente, feitos de forma caricata e rudimentar, até que este desmaia após receber, equivocadamente, uma injeção para cavalo. Percebendo o engano, médico e enfermeira saem correndo do hospital, anunciando o terceiro esquete.

Uma jovem solitária chora em cena, e Simião aproxima-se para consolá-la, cantando a modinha “Não vá chorar, não vá se arrepender, quando for o fim do ano eu me caso com você”, até que ela o abraça. Vemos o cenário de um escritório, no qual o funcionário reclama do patrão, Simião, até que este entra na sala, apontando a bagunça ali encontrada, discutindo com Joaquim e ameaçando despedi-lo. Sem qualquer conexão com a cena, tem início uma valsa, acompanhando a cadência da fala, e os dois começam a dançar. O patrão se irrita, e eles se acusam mutuamente sobre quem teria começado o bailado, com um diálogo improvável: “Eu vou explodir”, ao som da música de abertura do filme *2001, uma odisséia no espaço*, uma vinheta sampleada que, literalmente, faz explodir o teto do escritório.

Esquete mais longo do filme, nele Simião é *dr. Simião*, representando a si mesmo. Na segunda parte, um delegado surge em cena, pedindo que Simião cuide de sua esposa enquanto ele estará fora da cidade. Insinua-se, novamente, uma série de mal-entendidos e quiproquós, permeados por traições e mentiras, culminando na cena final em que o delegado tenta esganar Simião. Os enquadramentos, iluminação e cortes da cena, em plano e contraplano, são bastante semelhantes àqueles vistos em telenovelas, especialmente nos momentos de tensão dramática em tomadas internas.

Somos levados para o quarto esquete, em uma locação aprazível da cidade de Recife, por uma formosa moça, de saia de cetim amarelo, dançando ao som

de uma sanfona e um triângulo. Simião, herói também dessa narrativa, entoando a canção “Penera, penera, menina, a farinha... Esse teu peneirar deixa ela quebradinha” (...) “Menina linda, você sabe dançar, você é linda, é flor de maracujá, minha flor vem cá”, enquanto outras três moças, com roupas em cetim rosa, verde e vermelho, encenam uma coreografia cadenciada. A história começa com o apresentador, de fraque e gravata borboleta, em um palco bastante simples de clube ou escola, anunciando o *XXI Campeonato de Pesos Pesado!* (*sic.*), nome escrito com letras de forma em faixa na parede, para a plateia lotada. Com música de suspense ao fundo, entra em cena Simião, magricela, exibindo os *músculos* de forma debochada e mecânica, como se fizesse a paródia de um programa de auditório. O personagem faz enorme força para levantar o peso de 400kg, e a música acompanha o movimento. Simião consegue levantar os alteres, e o público o aplaude como campeão. Uma previsível reviravolta se aproxima: vemos uma criança entrar, furtivamente, no palco, e revelar a fraude – o peso é de isopor, e a história termina de forma tumultuada e anedótica.

O número final, encerrando o *show* variado, tem a participação de um segundo cantor, ator frequente nos filmes de Simião Martiniano, entoando no plural: “Não vão chorar, não vão se arrepender... quando for o fim do ano eu me caso com vocês”. Uma vez mais, quatro moças morenas, de cabelos escovados e roupas coloridas, dançam ao som do xaxado até que subam os créditos. Simião coloca-se como figura central no filme, ocupando os lugares de diretor, autor, ator, narrador e personagem e, muitas vezes, como potencial espectador dos esquetes anunciados pelos *shows* musicais por ele protagonizados.

A fim de retomar a relação dos conceitos com o filme de bordas escolhido, algumas pontuações são feitas. Primeiramente, em relação ao gênero evocado: em cada um desses pequenos *shows*, a presença da música não é mero acessório, pois tanto nas melodias populares, como nas letras românticas, esta repetição garante o reconhecimento, ainda que desconcertante, do *gênero musical* ao qual o filme *pretende* pertencer. Um interessante jogo entre citação/negação genérica é notado, já que os quadros musicais, em princípio, não apresentam relação direta com a narrativa, tampouco se despregam dos diálogos para serem a eles incorporados na retomada da cena falada. Indício disso é a ausência de outro tipo de trilha sonora ao longo do filme: a não ser pelo som ambiente e ruídos, a música aparece de forma bastante pontual em determinadas cenas e nas passagens entre os esquetes.

Por meio deste e de outros recursos, o filme explicita ao menos duas tendências associadas às convergências e hibridismos: a intertextualidade entre cinema e televisão, e entre diversos gêneros dos dois discursos; e a remixagem de formas e figuras a eles pertencentes. Ao fazê-lo, o realizador afirma o caráter

D

De convergências e hibridismos: remixagens e pilhagens em filmes de bordas

dependente e, ao mesmo tempo, autônomo dos filmes de bordas em relação a outras matrizes culturais, recusando a ideia de ser mera cópia rudimentar (seja por carência financeira, estilística ou técnica) de um filme genérico canônico. Se assumirmos o gênero musical como aquele que predomina neste *show* variado, contrastes entre musicais convencionais e sua reapropriação em filmes de bordas podem ser apontados, levando-nos a indagar sobre a pertinência de tais associações.

Os musicais de bordas (que, no caso do filme, não se sustentam como gênero isolado) mimetizam traços não apenas dos clássicos musicais (nos quais a narrativa se apóia nas músicas coreografadas), ou de suas desconstruções legitimadas pela crítica – entre elas, aquela realizada por Woody Allen em *Todos dizem eu te amo* (1996) –, mas evocam um imaginário permeado pelas produções televisivas (e, por que não, radiofônicas) nas quais a música é não apenas adereço, mas possibilidade de compartilhamento. Os filmes de bordas não evocam os filmes musicais, mas sua pilhagem, ao mesmo tempo afirmando e contestando a cultura audiovisual televisiva. De acordo com Fredric Jameson, a *pilhagem da história* não é, de fato, um fenômeno contemporâneo, mas uma tentativa de “pensar historicamente o presente em uma época que já esqueceu como pensar dessa maneira” (Jameson, 2006: 13). Nas palavras de Eliza Casadei, trata-se de uma característica das narrativas sobre o passado que, talvez,

através das possibilidades postas pelos meios tecnológicos de comunicação e difusão de informações, tenha se exacerbado a ponto de percebermos com maior exatidão e a partir de uma maior extensão estas montagens que modificam e resignificam o decorrido através de uma reorganização de seus elementos (Casadei, 2010: 233).

Desse modo, um segundo aspecto se coloca: sem a tentativa deliberada de encenar um filme de gênero, os realizadores de bordas moldam um gênero renovado que faz emergir o *burlesco*, enquanto farsa e brincadeira, a partir dos programas de televisão aos quais remetem. A televisão, por sua vez, anteriormente tomara do cinema esse gênero lúdico que, embora traga o humor como característica predominante, faz-o de modo peculiar, mostrando cenas da vida cotidiana de forma exagerada e distorcida. Na literatura, o burlesco¹⁰, originalmente, utiliza-se da paródia de textos clássicos para dela extrair o efeito de comicidade ou, ainda, trata um assunto de pouca relevância como se fosse algo sério, aspecto que o aproxima do conceito de carnavalização de Bakhtin, pois busca vulgarizar o que antes era considerado sublime.

Descendente direto da *commedia dell'arte* italiana, forma de teatro de improviso popular entre os séculos XV e XVII, o burlesco chega aos Estados

10. Não é nosso objetivo estender as considerações sobre esse gênero. Para outras referências, ver Vincent Pinel, em *Écoles, genres et mouvements au cinéma* (Paris: Larousse, 2000), e ainda o site <<http://capitulosdecinema.blogspot.com/2011/07/1692.html>>.

Unidos nos anos de 1830-40 como uma forma artística musical e, até a década de 1960, sofre inúmeras transformações. No cinema americano, o termo surge a partir da década de 1910. Vindo dos espetáculos musicais britânicos, o filme burlesco (assim como a comédia, a paródia e o humor) procura divertir o público por meio de efeitos cômicos inesperados e imediatos (*gags*), inseridos na narrativa de modo absurdo e irracional. O produtor Mack Sennet foi responsável pela criação de inúmeros esquetes no cinema mudo, e os atores Charles Chaplin e Buster Keaton, além de Oliver Hardy e Stan Laurel (*O Gordo e o Magro*, dupla cômica atuante de 1926 a 1950)¹¹ são nomes representativos de um cinema inventivo, de formas narrativas populares e ingenuamente divertidas, muitas delas evocadas em *O show variado*.

Se a televisão se apropria do burlesco cinematográfico, Simião Martiniano, em seu último filme, toma esse gênero já mediado pela televisão, e dele se reapropria, em uma segunda pilhagem, sobrepondo a ele diversas camadas narrativas e recriando, inclusive, um legítimo *show* de variedades como aqueles apresentados na Londres da década de 1930, na Inglaterra, com números especiais, cantoras e dançarinas. As contaminações se fazem em várias direções: do cinema para a televisão e, anteriormente, desta para o cinema, acentuando as interseções entre bordas e convergências. A exemplo do que ocorre em *O show variado*, tais fluxos discursivos “não são novos, embora tenham chegado ao paroxismo com as tecnologias digitais” (Figueiredo, 2010: 12). Os trânsitos e pilhagens do teatro para o cinema, do rádio para a televisão, do jornal para o livro e, mais recentemente, do livro para o cinema, do roteiro para o livro, da televisão para o cinema, do cinema para os videogames e destes para o celular – todos eles atravessados pela internet – contaminam não apenas os espaços legitimados, mas também as bordas da cultura.

Finalmente, um último aspecto pode ser ressaltado: ao se aproximar do discurso televisivo, os filmes de bordas parecem afastar-se dos circuitos cinematográficos usuais. Para além de hibridismos, perceptíveis nas marcas textuais e narrativas de seus enredos, opera-se um tipo peculiar de convergências, em que não apenas as próprias mídias, mas também seus formatos, são embaralhados. Os dois últimos filmes de Simião Martiniano – *A valize foi trocada* e *O show variado* – demonstram, de modo exemplar, esse movimento. O penúltimo deles, iniciado em 2006 e finalizado em 2007, é o primeiro filme de temática e ambientação predominantemente urbanas dirigido pelo diretor, tratando de desemprego, relacionamentos e problemas sociais. O último, ainda que seja um filme de *variedades* (termo usado, ocasionalmente, em programas telejornalísticos ou vespertinos televisivos), dá sequência a essas temáticas, dialogando diretamente com séries televisivas (*A grande família*, *Toma lá dá cá*), programas

11. Entre os filmes, destacamos *The general* (1927), de Buster Keaton & Clyde Bruckman; *Safety last!* (1923), de Fred Nymeyer & Sam Taylor; *Tempos modernos* (1936), de Charles Chaplin; *Unaccustomed as we are* (1929), primeiro filme sonoro de Oliver Hardy & Stan Laurel.

D

De convergências e hibridismos: remixagens e pilhagens em filmes de bordas

de auditório (*Domingão do Faustão*, *Caldeirão do Huck*), dominicais (*Fantástico*, *A turma do Didi*), programas humorísticos (*Zorra total*, que homenageia formatos antigos, ou *SOS Emergência*, da safra de novos programas), para ficar apenas naqueles transmitidos pela Rede Globo, emissora de maior alcance nacional.

Contornar algo que nos parece inapreensível, como as bordas, não é tarefa simples. Propomos, para tanto, uma abordagem exploratória a partir de apontamentos sobre convergências, hibridismos e gêneros nas mídias, lugar de tensão permanente entre consenso e dissenso, acomodação e resistência. Resta-nos indagar o objeto, para lançá-lo a futuras investigações: como pensar as formas de reapropriação cultural, por parte dos diversos atores sociais, em meio às convergências midiáticas? Como problematizá-las não apenas em termos tecnológicos (usos, aparatos, suportes), mas também em relação aos imaginários culturais e sociais a elas relacionados? Haveria um modo *brasileiro* nos modos de fazer convergir as formas culturais, especialmente as audiovisuais? Se os gêneros pressupõem, em sua gênese, gradações de *impureza*, como diferenciá-los quando referidos a filmes de bordas? Nesses filmes movediços, antecipamos o contorno de *formas estranhas*, copiadas de modo original nos hibridismos e pilhagens que neles se impregnam. ■

REFERÊNCIAS

- ALTMAN, R. *Film/Genre*. London: British Film Institute, 2004.
- BARROS, M. *Matéria de poesia*. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec, 1987.
- BRAIT, B. *Bakhtin: dialogismo e construção de sentido*. Campinas: Unicamp, 2005.
- BORELLI, S. H. S. *Ação, suspense, emoção. Literatura e cultura de massa no Brasil*. São Paulo: Educ/Estação Liberdade, 1996.
- BOLTER, J. D. & GRUSIN, R. *Remediation: understanding new media*. Cambridge: MIT Press, 1999.
- CASADEI, E. B. *Jornalismo e reconstrução do passado: os fatos históricos nas notícias de hoje*. Dissertação (Mestrado). São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2010.
- CHARTIER, R. *Os desafios da escrita*. São Paulo: Unesp, 2002.
- CLÉMENT, C. B. Continuidade mítica e construção histórica. *Le pouvoir des mots. Symbolique et idéologique*. Paris: Maison Mame, 1973 (mimeo.).
- CUBITT, S. *The cinema effect*. Cambridge, Massachusetts/London: The MIT Press, 2004.
- ECO, U. *Lector in fabula*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- FERREIRA, J. C. P. *Cultura das bordas. Edição, comunicação, leitura*. Cotia: Ateliê Editorial, 2010.

- FIDLER, R. *Mediamorphosis: understanding new media*. Thousand Oaks: Pine Forge Press, 1997.
- FIGUEIREDO, V. F. Trocas, apropriações, pilhagens: literatura, cinema e cultura de massa. In: *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: PUC-Rio/7 Letras, 2010.
- FREITAS, J. M. M. *Mídia e mitologia do escandaloso*. Disciplina ministrada no Programa de Pós-Graduação em Comunicação. São Paulo: ECA-USP, 2002 (mimeo.).
- GABLER, N. *Vida, o filme: como o entretenimento conquistou a realidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 5. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- HELIODORO, A. C. A. *Os filmes de Simião Martiniano*. Recife: UFPE, 2002 (monografia).
- JAMESON, F. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2006.
- JENKINS, H. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2008.
- KELLNER, D. *A cultura da mídia – Estudos culturais*. Bauru: Edusc, 2001.
- LYRA, B. *O cinema de bordas: horror, humor e sexo em filmes brasileiros*. XIV Encontro da Compós. Niterói: UFF, 2005.
- _____. & SANTANA, G. *A experiência do cinema e os filmes triviais no Brasil*. XV Encontro da Compós. Bauru: Unesp, 2006.
- _____. *Como era gostoso o meu cinema trash*. Mesa temática apresentada no XI Encontro Internacional da Socine. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 2007.
- _____. *Singularidades dos gêneros cinematográficos em filmes brasileiros*. XVII Encontro da Compós. São Paulo: Universidade Paulista, 2008.
- MACHADO, A. Anarquia do audiovisual. *Pré-cinemas & Pós-cinemas*. Campinas: Papyrus, 1997.
- MANOVICH, L. *The language of new media*. Cambridge: MIT Press, 2001.
- MENOUD, L. *Qu'est-ce que la fiction?* Paris: Vrin, 2005.
- NEALE, S. *Genre*. Londres: British Film Institute, 1980.
- PEÑUELA CAÑIZAL, E. Manifestação de recursos poéticos em dois filmes do Cinema Novo. Rumores. São Paulo: ECA-USP, ano 1, número 1, edição 1, jul.-dez. 2007. Disponível em: <<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/rumores/article/viewFile/6497/5906>>. Acesso em: 29 ago. 2011.
- PINEL, V. *Écoles, genres et mouvements au cinema*. Paris: Larousse, 2000.
- SCHEFER, J. L. *L'homme ordinaire du cinema*. Paris: Cahiers du Cinema/Gallimard, 1980.
- SHOHAT, E. & STAM, R. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- SANTAELLA, L. *Cultura das Mídias*. São Paulo: Experimento, 1992.
- _____. *Cultura das Mídias*. 2. ed. São Paulo: Experimento, 1996.
- SAID, E. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

D

De convergências e hibridismos: remixagens e pilhagens em filmes de bordas

- SERELLE, M. V. Uma outra república do entretenimento. *Rumores*. São Paulo: ECA-USP, ano 4, número 2, edição 8, jul.-dez. 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.uni-veciencia.org/index.php/rumores/article/view/7445/6828>>. Acesso em: 29 ago. 2011.
- SOARES, R. L. Na periferia das bordas: ação e romance nos filmes de Simião Martiniano. In: SANTANA, G. *Cinema de bordas 2*. São Paulo: À lápis, 2008.
- _____. *Saneamento básico, o filme, ou como fazer um filme de bordas*. 7º. Simpósio Comunicação e Práticas de Consumo – Consumo Midiático e Culturas da Convergência. São Paulo: ESPM, 2009.
- STAM, R. From Hybridity to the Aesthetics of Garbage. *Social Identities*, v. 3, n. 2, 1997.
- _____. Text and intertext. Introduction. In: STAM, R. & MILLER, T. (eds.). *Film and theory. An anthology*. Oxford: Blackwell, 2000.
- _____. A política da reflexividade. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.
- XAVIER, I. *O discurso cinematográfico*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- YOUNGBLOOD, G. *Expanded cinema*. New York: Dutton, 1970.
- ZIZEK, S. The truth arises from misrecognition. In: *Lacan and the subject of language*. New York: Routledge, 1991.

Artigo recebido em 17 de agosto de 2011 e aprovado em 28 de setembro de 2011.