

A terceira margem do cinema. Filmes equatorianos em circulação paralela Lúcia Ramos Monteiro¹

Introdução

Presente em publicações de diversas partes do mundo, a discussão sobre como analisar – e, portanto, definir, nomear, distinguir – práticas cinematográficas que fogem do modelo industrial e de cânones reconhecidos pela história do cinema vem apontando uma série de situações problemáticas. Se há consenso nesse debate, ele talvez indique a impossibilidade de qualquer modelo estanque, de qualquer categorização que funcione sempre. Esse debate envolve, por um lado, pesquisadores que se debruçam sobre os “cinemas amadores” ou “não-profissionais” e, por outro lado, autores que trabalham com cinematografias “periféricas” e “marginais”. Esses termos aparecem aqui entre aspas porque, como o leitor já terá percebido, são termos em si problemáticos, portadores de importantes pressupostos. Por trás deles existe um pressuposto comum, ou seja, a centralidade de um determinado cinema, um “cinema dominante”. Toda definição de categorias como “cinema amador” ou “cinema periférico” é insatisfatória, posto que tais categorias são relativas: seja do ponto de vista geopolítico, seja em termos de estética, seja do ponto de vista do mercado ou do reconhecimento da crítica e da academia, *é-se dominante ou marginal, central ou periférico em relação a algo*. E, se entendemos o cinema como arte, faz pouco sentido falar em profissionalismo e amadorismo.

Ella Shohat e Robert Stam se referem ao cinema que seria “dominante”, sobretudo do ponto de vista geopolítico ou “geo-estético”, em *Crítica da imagem eurocêntrica* (2006), livro em que revelam automatismos eurocêntricos (por exemplo, o que subjaz a própria noção de “cinema periférico”) e propõem uma cinematografia multicultural e policêntrica. Na esteira da discussão sobre “centro” e “periferia” dentro de uma perspectiva geo-cultural, é pertinente questionar se há sentido na divisão entre um cinema oficial, canônico, encarnado por Hollywood, e o vasto e heterogêneo conjunto abarcado pela expressão “outros cinemas” ou “outros filmes”. Lúcia Nagib, ao propor a reunião de produções diversas sob a categoria de “cinema mundial” (ou *world cinema*), defende a visão de que o cinema hollywoodiano é hoje “um cinema entre outros”. Ela afirma o seguinte:

¹ Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, São Paulo, 05508-020, Brasil.

“(...) diferentes cinemas do mundo podem gerar teorias próprias e originais. Não dependem de paradigmas estabelecidos pelo chamado estilo narrativo clássico hollywoodiano. (...) Em sociedades multiculturais e multiétnicas como as nossas, expressões cinemáticas de várias origens não podem ser vistas como ‘o outro’ pela simples razão de que isso é o que somos” (Nagib 2011, 1, minha tradução).

No que se refere à questão do “cinema amador”, embora se tenda a considerar “cinema amador” tudo o que não é “cinema profissional” ou “feito por profissionais”, Roger Odin (1999) demonstra que a questão do amadorismo no cinema é complexa, feita de oposições imperfeitas, “do tipo mais ou menos”, e de categorias mistas. Odin vê uma divisão em três espaços do cinema não-profissional, nos termos de uma gradação. No primeiro lugar estaria o cinema familiar, feito por e para a família; em seguida vem o cinema a que Odin de fato classifica como “amador”, em que cineastas amadores exibem seus filmes em clubes de amadores, e que implica numa ruptura com o campo familiar; por fim, há o espaço do cinema independente, que conta com um circuito de distribuição *diferente*, criado pelos próprios cineastas (1999, 48-71).

Odin se esforça por definir os espaços do cinema “não-profissional” de maneira propositiva, comentando situações que ilustram cada um deles. Seu artigo se conclui, no entanto, afirmando que esses espaços tendem a se embaralharem, que as fronteiras entre eles devem, com o tempo, tornar-se ainda mais porosas (1999, 74). De 1999 para cá, com a explosão dos vídeos difundidos pela internet, com filmes caseiros que geram bastante dinheiro em função de sua audiência espontânea, as definições de “amadorismo” e “profissionalismo” no audiovisual se tornaram mais complexas e intercambiáveis. James Moran (2002), que também se colocou o problema da distinção entre diferentes modalidades do vídeo caseiro, cita o exemplo dos vídeos de eventos, realizados com objetivos comerciais, que complicam modelos conceituais. Segundo Moran, esses vídeos “ilustram a dispersão pós-moderna e as implosões dos dualismos clássicos: privado/público, amador/profissional, artesanal/industrial” (2002, 80).

Sem a pretensão de resolver esse impasse, este artigo se concentrará sobre uma produção fílmica duplamente “marginal” que, não se encaixando em nenhuma categoria, contribui para problematizar as próprias categorizações. Trata-se de um conjunto de filmes realizados de maneira independente por cineastas autodidatas equatorianos que, a partir da virada dos anos 1990 para os anos 2000, valeram-se de equipamentos caseiros e do mercado pirata de DVDs para construir narrativas audiovisuais e conquistaram um público surpreendentemente grande. Esse cinema surge instaurando um esquema de produção e de circulação paralela, completamente alheio aos circuitos de exibição comercial, às leis nacionais de incentivo à produção fílmica e, inicialmente, distante também do conhecimento da crítica e da cinefilia tradicional.

Num primeiro momento, vou problematizar a própria maneira de nomear esse cinema; em seguida, vou restituir o encontro ocorrido entre

dois tipos de cinemas independentes no Equador, ou seja, entre o cinema equatoriano “mais reconhecido” (que é *outro* apenas por ser feito no Equador, centro do mundo por sua latitude zero, mas “periferia” quando se fala dos centros estabelecidos do cinema canônico) e o *outro cinema* (que seria o *outro do outro*), aquele feito por cineastas autodidatas, longe dos centros culturais e de poder do próprio país. Esse encontro é retratado no filme *Más allá del mall* (2010), de Miguel Alvear, que será brevemente analisado. A conclusão indicará pontos de interconexão entre esses dois conjuntos no que diz respeito à necessidade manifestada por cineastas de ambos os campos de fazer filmes em que os espectadores equatorianos se reconheçam, ou seja, de forjar uma imagem audiovisual que faça sentido diante da identidade nacional equatoriana ou das identidades regionais equatorianas, multiculturais, ainda que com diferentes relações de centralidade (cf. Shohat e Stam 2006).

Uma ressalva: as obras produzidas por cineastas autodidatas serão aqui tratadas de “filmes” e seu conjunto, de cinema. Não se pretende com isso negligenciar a diferença entre filmes realizados em suportes analógicos e vídeos realizados com câmaras de VHS ou digitais. O fato é que, no contexto equatoriano atual, um e outro se cotejam em bancas de DVDs piratas, cineclubes e mesmo em alguns cinemas. As situações em que a crítica equatoriana não se refere a esses filmes como “filmes” mas como “vídeos”; em que não se refere a esse cinema como uma “cinematografia” mas como uma “videografia”, são aqui entendidas de maneira política, resultado de uma diferença de classe que precede a produção em questão, como veremos adiante.

Um “cine bajo tierra” pouco subterrâneo

É difícil nomear de maneira objetiva a produção audiovisual que desponta no Equador na virada dos anos 1990 para os anos 2000, de maneira completamente espontânea, longe dos olhos da crítica e dos cineastas mais reconhecidos do país. Quando finalmente os críticos e estudiosos do cinema equatoriano se interessam por essa produção e se dão conta de suas dimensões, passam a defini-la com expressões como “*cine underground*”, “*cine subalterno*” ou “*cine de guerrilla*”. Os próprios cineastas em geral não se reconhecem nesses termos (exceto, em alguns casos, na expressão “*cine de guerrilla*”, adotada por exemplo por Fernando Cedeño), e tampouco na etiqueta “*cine bajo tierra*”, que se consagrou depois da criação do festival Ecuador Bajo Tierra, em 2009, tendo na figura do cineasta Miguel Alvear um importante articulador. Críticos e pesquisadores também têm usado a expressão “*otro cine*”, que é problemática por evidenciar a separação entre um “nós” e um “eles”, exaltando a diferença e a distância entre duas categorias de cinema e de cineastas.

Em sua tese de doutorado, que analisa produções e modelos de circulação “informais” ou “semi-formais” nos Estados Unidos, na Austrália, na Nigéria e no México, Ramon Lobato adota a expressão “subcinema”, que ele define com base em “culturas fílmicas caracteriza-

das por uma informalidade distributiva” (2009, 105; minha tradução). Segundo o modelo proposto por Lobato (2009, 115-118), que tem como foco a circulação de um espectro largo de filmes (do pornô ao religioso) e apenas tangencia questões estéticas e de produção, a distribuição informal se caracteriza por sua “invisibilidade” (em oposição à vigilância do sistema formal), seja porque os filmes interessam a círculos restritos de espectadores, seja por não estarem repertoriados internacionalmente. O sistema informal também se caracterizaria, de acordo com Lobato, por ser “desterritorializado”, o que, numa livre apropriação do termo cunhado por Deleuze e Guattari (1980), significa que ele não se atém às zonas estabelecidas pela indústria do DVD nem à hierarquização dos sistemas de distribuição oficiais.

O subcinema (...) não está interessado nesses modos de territorialização. As redes de circulação que constituem o campo subcinemático são amplamente subterrâneas, o que significa que os textos podem mover-se no tempo e no espaço sofrendo um nível menor de interferência de leis de direitos autorais, impostos e censura de Estado. (Lobato 2009, 117, minha tradução)

No caso equatoriano, o que Lobato chamaria de “subcinema” foge a algumas de suas caracterizações. Em primeiro lugar, porque a questão territorial é importante; em segundo lugar, porque esse cinema acaba conseguindo maior visibilidade do que o cinema “formal”. A relação de alteridade entre o cinema equatoriano instituído e esse “outro cinema” se dá em diversas esferas, para além dos modelos de circulação. Contam aí a formação do cineasta, o tipo de equipamento usado e a dependência (ou independência) com relação a dispositivos de financiamento oficiais.

Ainda a respeito da dificuldade de nomear aquele que Lobato consideraria o “subcinema equatoriano”, ponderei, noutra lugar (Ramos Monteiro 2016, 47), que a discussão talvez avançasse se levássemos em conta aspectos da geografia do Equador, num esforço de questionar a etiqueta “*bajo tierra*” ou “*underground*”, tendo em vista que o fenômeno equatoriano a que me dedico tem muito pouco de subterrâneo, conquistando inclusive um público superior ao do cinema nacional mais institucionalizado. Assim, esse cinema de circulação alternativa, que tem como epicentro a região “*costeña*” (ou litorânea) e a cidade de Guayaquil, poderia ser chamado de “*tierras bajas*”, em oposição ao de “*tierras altas*”, que orbita em torno de Quito, localizada a 2800 metros de altitude.

De fato, diferentemente dos cineastas mais reconhecidos pela crítica, que de acordo com Lobato pertenceriam a um sistema mais “formal”, o “subcinema” equatoriano não tem na capital do país um núcleo importante, sendo rodado em cidades como Chone, Milagro, Duran, Guayaquil, Cacha, El Kilometro 26 e Azogues, em sua maioria situadas perto do nível do mar. A verticalidade embutida nos termos “*underground*”, “*bajo tierra*”, “*subalterno*” ou “subcinema” traduz na realidade diferenças de classe, de certo modo espelhadas nos diferentes

relevos no país. Propor a etiqueta “cine de tierras bajas” é um esforço sobretudo retórico, que busca chamar atenção à maneira como a hierarquização entre classes sociais, geografias e cinemas se traduz na verticalidade dos termos. A expressão “cine bajo tierra” é de certo modo consensual, e talvez só possa ser substituída por “cine de guerrilla”, como defende Fernando Cedeño, ou de “circulação paralela”, termo usado no livro editado por Miguel Alvear e Christian León (2009). A denominação “de tierras bajas” implicaria a exclusão da produção que vem sendo desenvolvida na região andina, nomeadamente por cineastas indígenas independentes, e, pior, correria o risco de ser entendida como uma condição estática, o que de modo algum faz jus ao dinamismo do cinema equatoriano contemporâneo e às surpreendentes relações que se travam em altitudes intermediárias, ou entre polos de diferentes altitudes – para citar um exemplo recorrente desse intercâmbio, o quitenho Sebastián Cordero, talvez o cineasta mais popular do Equador atual, vem rodando seus longas parcial ou inteiramente em Guayaquil. Por todas essas razões, o título deste artigo se refere a “filmes equatorianos em circulação paralela”, incorporando o termo usado por Alvear e León que reaparecerá ao longo do texto.

O outro do outro

Na geopolítica do cinema, a produção equatoriana ocupa uma condição de marginalidade em relação às matrizes canônicas estadunidenses (para o cinema industrial) e europeia (para o cinema de autor). De certa forma, o contexto equatoriano reproduz essa lógica de centro e periferia: é em Quito, a capital, que se estabelece a maior parte dos cineastas reconhecidos², que rodam com apoio do governo e que conseguem levar suas produções às redes de cinema (o que, diga-se, não é tarefa fácil, diante da maioria de filmes dos Estados Unidos a ocupar as telas).

Talvez o mais justo seja falar em diferentes maneiras de ser cineasta independente no Equador, ou de fazer cinema no Equador. Uma delas estaria personificada na figura de Miguel Alvear que, nascido em Quito em 1964, estudou cinema e artes visuais, primeiro em Lovaina, na Bélgica, depois em São Francisco, nos Estados Unidos. Na década de 1990, Alvear realiza filmes experimentais em película, e, de volta ao Equador, desenvolve trabalhos em fotografia, atuando na fronteira entre cinema, fotografia e arte contemporânea, algo que, por si só, já o colocaria em uma posição *periférica, limítrofe, marginal*.

Depois do curta documental *Camal* (1991-2000) e de um primeiro longa-metragem, *Blak Mama* (2008, em co-realização com o coreógrafo Patrício Andrade), que teve orçamento de 250 mil dólares e bilheteria de 2 mil pessoas, Alvear realiza o documentário *Más allá del mall* (2010), no âmbito do programa Doc TV América Latina, em que,

² Fernando Miele, estabelecido em Guayaquil, é uma das mais notórias exceções a essa afirmação.

sob o pretexto de tentar entender o fracasso do filme anterior e o gosto do espectador equatoriano, o cineasta desbrava o universo da pirataria, e descobre um outro tipo de fazer cinema independente. Ao mesmo tempo em que faz pesquisa para esse documentário, Alvear organiza um festival de cinema para reunir a produção fílmica paralela, o Ecuador Bajo Tierra, cuja primeira edição é realizada em 2009, e lança o livro *Ecuador Bajo Tierra. Videografías en circulación paralela*, co-editado pelo crítico e pesquisador equatoriano Christian León, também em 2009.

O que se vê em *Más allá del mall* é, ainda que de maneira encenada, a descoberta, por Alvear, de uma outra maneira de ser cineasta independente no Equador. Sobre essa descoberta, Christian León afirma:

Entendemos que havia todo um complexo sistema de produção, distribuição e comercialização que não passava por critérios de qualidade, por escolas de cinema, por associações de cineastas, pelos esquemas de produção audiovisual, por salas comerciais nem pelas alternativas, pelo Servicio de Rentas Internas, por regras da Lei de Cinema ou pela jurisdição dos funcionários culturais. Descobrimos que existia um gigantesco universo audiovisual paralelo ao mundo institucionalizado do cinema, da cultura letrada, paralelo ao universo da classe média e ao mercado formal. (León 2009, 11, minha tradução)

Alvear toma contato com filmes realizados com equipamentos caseiros, rodados sem técnicos profissionais e editados pelos próprios diretores ou por seus familiares que, apesar de serem fruto de um modo de produção “amador”, conquistam um público que, para retomar a categorização proposta por Odin, supera tanto o espaço familiar quanto o espaço dos clubes de cinema amador. Cineastas como Nelson Palacios, Nixon Chalacama e Fernando Cedeño criam, nos moldes dos cineastas independentes descritos por Odin, “um circuito de distribuição diferente” e, ao menos em um primeiro momento, apresentam uma “recusa do bem-feito” (1999, 71), empregando parentes e amigos dos realizadores nos principais postos técnicos e valendo-se de cenas improvisadas.

Esse *circuito de distribuição diferente* atinge uma categoria de espectadores que não costumava necessariamente ver filmes nos cinemas; trata-se sobretudo de um público da televisão e da internet, que primeiramente compra os DVDs no mercado pirata e, num segundo momento, passa a ver os filmes desses diretores na internet. Nas palavras de Miguel Alvear:

O consumo massivo dessas videografias paralelas nos faz pensar que talvez estejamos no momento germinal de uma indústria audiovisual com um corte distinto daquele fomentado e idealizado a partir da institucionalidade. (Alvear 2009, 29, minha tradução)

Convém deixar claro que Palacios, Chalacama e Cedeño não estudaram em escolas de cinema e, além de serem cineastas, desenvolvem ou desenvolveram outras atividades. Palacios trabalhou como vendedor ambulante; Chalacama é professor de lutas marciais; Cedeño tem uma madeireira. Movidos pelo amor ao cinema e pelo desejo de fazer cinema, os três fazem parte de uma geração que comprou câmaras

(primeiro de VHS e depois digitais), aprendeu a manuseá-las de modo autodidata e, contando com o apoio de familiares ou amigos, começou a filmar roteiros simples, feitos pelos próprios diretores.

Palacios, que vive em Durán, periferia de Guayaquil, dedica-se a melodramas familiares: filmou mais de trinta³, em que ele mesmo atua, em geral ao lado de suas filhas, com títulos como *La niña abandonada* (2007), *El dolor de ser pobre* (2009), *El regreso del llanero vengador* (2009), *Sicarios Malditos* (2009), além de *Buscando a mamá* (2007), provavelmente seu maior sucesso. “Sou um realizador popular, nem acadêmico, nem comercial”, afirma Palacios em *Más allá del mall*. “Não tive um professor que me dissesse: ‘Isso deve ser gravado assim’” (Martillo Monserrate 2014). Atualmente disponíveis num canal próprio no YouTube, os filmes de Palacios eram originalmente distribuídos no mercado equatoriano de DVDs piratas, concentrado na rua comercial conhecida como *La Bahía de Guayaquil*. Ele nunca ganhou nada com a venda dos DVDs – o lucro fica com os vendedores piratas. Se consegue financiar a realização de seus filmes, é graças ao valor pago por quem atua em seus filmes. É isso mesmo: candidatos a ator entram em contato com ele e pagam cotas para participar de seus longas. No final de alguns filmes, Palacios insere seu número de celular ao lado de um anúncio, convidando os interessados em atuar a telefonar. De acordo com um levantamento realizado por Miguel Alvear, os longas realizados por Palacios até 2010 teriam alcançado meio milhão de cópias piratas. Ou seja, sabendo que cada DVD é visto por mais de um espectador, seus filmes têm um público imenso – o que garante notoriedade aos atores que decidem investir neles.

Nixon Chalacama e Fernando Cedeño começaram juntos em Chone, na província equatoriana do Manabí, em meados dos anos 1990. Aficionados por artes marciais e pelos filmes de Bruce Lee, eles passaram a realizar filmes de luta, com golpes reais e balas de verdade. Eles co-dirigiram longas como *En busca del tesoro perdido* (1994). De modo semelhante ao que acontece com Palacios, nos filmes de Chalacama e Cedeño, os atores também pagam para atuar e o sistema é ainda mais interessante: quanto mais se paga, mais se vive, ou seja, quem paga menos, “morre” mais rápido na trama.

Um dos gestos de maior inventividade de Chalacama está em *El destructor invisible* (1996): ele estava sem dinheiro para filmar mas queria fazer um novo filme. Decidiu, então, construir uma história nova com base em trechos filmados para seus longas anteriores, como num trabalho de remontagem de arquivos pessoais. Chalacama, que narra episódios da história equatoriana em seus filmes, obteve grande repercussão com *Trafico y secuestro al presidente* (2008), chamando a atenção de Lucio Gutiérrez, à época pré-candidato à presidência do país, que decide então atuar no longa seguinte de Chalacama, *Los Raidistas* (2010), no papel do general Alberto Enríquez Gallo (1894-1962). A participação do político

³ É o que apontam, por exemplo, Martillo Monserrate (2014) e Alvear (2009).

ajuda a financiar e a dar visibilidade ao filme que conta a história da participação de cinco homens do Chone na abertura da estrada que liga o litoral do Equador (Costa) à zona montanhosa (Serra).

Já Cedeño tem seu maior sucesso em *Sicarios Manabitas* (2004), filme de ação com toques melodramáticos e final triste – a mocinha, grávida, perde o bebê na perseguição e o herói acaba morto. Ao longo de sua trajetória, Fernando Cedeño se dá conta que seus vídeos, no início desprezíveis, são na realidade a primeira inscrição daquela região na história do cinema equatoriano. Surge daí uma espécie de “orgulho chonero”, transcrito na expressão “Chonewood”, que ele emprega e divulga, estampada em camisetas vendidas através de sua página no Facebook. De fato, o cinema feito no Chone, por Cedeño, Chalacama e outros, talvez seja, hoje, o mais próximo de um cinema industrial equatoriano – com tudo o que isso inclui de artesanal –, tal como previra Miguel Alvear em 2010.

A principal especificidade desse *outro cinema equatoriano* está, em primeiro lugar, nos orçamentos. Enquanto o custo médio das produções cinematográficas “reconhecidas” oscilavam em torno de 400 mil dólares em 2010⁴, o desse cinema de circulação paralela não passava de 1500 dólares. A “descoberta” desse cinema encenada por Alvear em *Más allá del mall* e a criação do festival Ecuador Bajo Tierra alteraram esses modos de produção e de difusão. Se antes o governo fazia “vista grossa” para a pirataria em geral, agora há controle, com o objetivo alegado de valorizar o cinema nacional: cópias piratas de filmes feitos nos Estados Unidos, na Europa ou em países da América Latina continuam sendo vendidas; já as produções equatorianas são encontradas quase exclusivamente em edições oficiais. Isso ocasiona uma desvantagem competitiva: em fevereiro de 2015, um filme equatoriano custava 3 ou 5 dólares, enquanto um longa recém-premiado no Oscar saía por 1 dólar.

Chalacama e Cedeño parecem sair-se bem no novo contexto, lucrando com a circulação de seus filmes em festivais. O novo filme de Chalacama, *Un minuto de vida*, atualmente em fase de edição, teve um orçamento de 20 mil dólares. Fernando Cedeño está realizando, em parceria com Miguel Alvear, um filme sobre si mesmo, e sobre o mercado de pirataria.

O encontro

Na abertura de *Más allá del mall*, Alvear se põe em cena e explica que, com o novo filme, tentará elaborar a experiência, do fracasso de seu filme anterior, *Blak Mama*. O personagem do realizador será interpretado pelo ator Andrés Crespo, presente em alguns dos mais populares filmes equatoria-

⁴ Último longa de Sebastián Cordero, *Sin muertos no hay carnaval* (2016) tem um orçamento estimado em 2 milhões de dólares.

nos reconhecidos institucionalmente⁵. Os cineastas autodidatas interpretam seus próprios papéis, em cenas em que suas histórias são ficcionalizadas, escritas por eles em parceria com Alvear.

As investigações sobre o fracasso prévio de Alvear conduzem o realizador à discussão sobre a existência – ou não – do cinema equatoriano enquanto cinematografia nacional coerente, relevante, e sobre sua falta de penetração junto ao público. Uma das dificuldades está no circuito exibidor: quase todas as salas pertencem a redes (Supercines, Multicines e Cinemark) em que imperam produções estadunidenses. As realizações equatorianas, tenham elas mais ou menos vocação comercial, ficam em geral isoladas na grade. Costuma-se dizer que não há um *continente* que possa ser chamado Cinema Equatoriano, e sim pequenos surtos de produção, ou *ilhas*.

Em meio a essas indagações, a narrativa de *Más allá del mall* (re)constrói o encontro que tem, de um lado, o cinema mais reconhecido pela crítica e pelas instituições equatorianas (de que o próprio Alvear talvez fizesse parte, embora mais tarde fique mais clara sua posição de *cineasta independente*), e, de outro lado, aquele que é apresentado como um *outro cinema*, distante não só dos circuitos de exibição comercial – fato para praticamente todos os cineastas equatorianos – mas também dos dispositivos de financiamento oficiais, dos festivais, dos olhares “cinéfilos” e da crítica.

Uma análise do encontro entre os dois cinemas equatorianos, tal como ele é reconstruído e encenado em *Más allá del mall*, deve enfatizar a dimensão de classe. Quando se fala de um “outro cinema equatoriano”, esse *outro* é principalmente um outro de classe. O filme de Miguel Alvear figura o olhar de uma *classe de cineastas* – aqueles oriundos das camadas médias e altas da população equatoriana – sobre outra, formada por cineastas vindos dos meios mais pobres. É preciso lembrar que, em *Más allá del mall*, alguns dos mais prestigiosos cineastas equatorianos, como Camilo Luzuriaga e Sebastián Cordero, dão seus depoimentos sobre o estado do cinema nacional. Também o pesquisador e crítico Christian León aparece, na cena em que, fantasiado e dançando em uma boate, tenta definir o cinema equatoriano. Todas essas presenças, que no filme têm estatuto distinto daquele dos cineastas autodidatas, acabam por constituir um “nós”, demarcando-se do “eles”: enquanto os cineastas do cinema institucionalizado são entrevistados e aparecem na tela do computador de Alvear-Crespo, que estaria ouvindo-os para refletir sobre o tema, os cineastas autodidatas interpretam seus próprios papéis em roteiros escritos em colaboração com Alvear.

No sentido de demarcar a distância de classe, é notável a primeira sequência de *Más allá del mall* em que são reproduzidos trechos de filmes feitos por cineastas autodidatas. O personagem do cineasta assis-

⁵ Alguns exemplos: *Feriado* (2014), de Diego Araujo, *Sin otoño, sin primavera* (2012), de Iván Mora, *Pescador* (2011) e *Crónicas* (2004), de Sebastián Cordero, e *Prometeo deportado* (2009), de Fernando Mieles.

te aos DVDs comprados no mercado pirata da Bahía de Guayaquil em um quarto de hotel. No último trecho que a montagem de Alvear exhibe nessa sequência, vemos algumas cenas de *Buscando a mamá*: Palacios está em cena, e se joga sobre uma cama de casal modesta ao lado de seu par romântico; as paredes do quarto, sem reboco, contrastam com o revestimento carregado do quarto de hotel que havíamos acabado de ver e com a banheira de espuma onde, em seguida, Miguel-Crespo reflete em voz alta enquanto toma um banho. A sequência reencena o espanto com que cineastas, cinéfilos e pesquisadores de cinema tomam conhecimento das dimensões dessa cinematografia de circulação paralela, que entre 1998 e 2008 havia produzido quarenta longas-metragens.

Fica claro que o cinema equatoriano de “circulação paralela” se proliferou sem que os demais cineastas e os cinéfilos equatorianos tivessem a menor possibilidade de controle. Ele surge com o desenvolvimento do vídeo e de tecnologias digitais, num processo espontâneo, desligado de oficinas de produção. Se fosse possível realizar um paralelo com a experiência brasileira, talvez se pudesse dizer que *Más allá del mall* encena o momento em que “a classe média vai ao povo”, para retomar a expressão usada por Jean-Claude Bernardet, em sua análise de *Cinco vezes favela* (1962):

Paternalisticamente, artistas, estudantes, cepecistas⁶ vão fazer cultura para o povo. (...) Esse sistema da cultura *para* é excelente porque, ao mesmo tempo que possibilita uma elevação, mais teórica que real, do nível cultural do povo, permite que se difunda apenas aquilo que interessa difundir, ou seja, o que interessa à pequena burguesia e à grande, que controla integralmente a primeira. (Bernardet 2007, 49)

O paralelo com os apontamentos de Bernardet não indica, porém, que Miguel Alvear seja o representante de uma classe média que “vai ao povo” com *Más allá del mall*. O filme encena parte do espanto e do encantamento que cineastas e críticos *de classe média* tiveram quando da “descoberta” do cinema feito por cineastas *do povo*. É fundamental ressaltar a diferença entre o caso brasileiro examinado por Bernardet e o encenado por Alvear: enquanto o estudioso do cinema brasileiro descreve um momento em que parece necessário a uma certa classe média brasileira “estimular” a produção popular, Alvear se interessa por uma produção popular que surge e faz sucesso sem que pese qualquer iniciativa de agentes culturais. Mais do que figurar uma suposta incursão de cineastas da classe média ao povo para ensiná-lo a fazer cinema, *Más allá del mall* encanta-se com o cinema feito do povo para o povo, num processo que nada tem de paternalista. O filme de Alvear é, na realidade, o avesso do fenômeno descrito por Bernardet.

⁶ De CPC, sigla de Centro Popular de Cultura, estrutura da União Nacional dos Estudantes (UNE).

Amadorismo

No artigo em que procura definir as fronteiras do que seria o “cinema amador”, Roger Odin afirma:

Contrariamente ao que se poderia supor em função de sua condição marginal com relação à indústria do cinema, o cinema ‘amador’ não se define em nada como uma alternativa ao cinema profissional. Os cineastas ‘amadores’ escolheram deliberadamente colocar-se no mesmo campo que os profissionais. Ao dar ênfase à técnica e ao *savoir-faire*, o cineasta ‘amador’ não se define somente em oposição ao cineasta familiar, ele demonstra sua vontade de rivalizar com o profissional: a obsessão do cineasta ‘amador’ é de que seus filmes ‘pareçam profissionais’ – ontem, imitando os filmes comerciais; hoje, imitando o que se faz na televisão. (Odin 1999, 64, minha tradução)

Não é possível aplicar mecanicamente essa proposição de Odin sobre o cinema equatoriano que vem sendo descrito; os contextos históricos e geopolíticos são distintos, as ambições cinematográficas também. Se recorro, aqui, a esse trecho do pensamento de Odin, é porque ele já traz uma dificuldade de separar pela diferença o que seria “cinema amador” do que seria “cinema profissional”. A produção do Equador de que estamos tratando surge para problematizar ainda mais as categorias.

Por sua condição entre arte e indústria, o cinema é pouco afeito à etiqueta “profissional” e os filmes mais interessantes e questionadores costumam justamente fugir às regras de um alardeado “profissionalismo”. Odin, ao definir o espaço do cinema independente nesse interstício entre o “amador” e o “profissional”, afirma que é ali que acontecem as coisas “mais importantes para o cinema e para o vídeo (sejam elas amadoras ou profissionais, pouco importa)” (Odin 1994, 74, minha tradução). Quero, porém, chamar a atenção para a questão da *imitação de técnicas*, apontada por Odin. No caso dos filmes equatorianos de Palacios, Chalacama e Cedeño, há *invenção* de técnicas – as quedas, socos e peripécias diversas são reais, de modo que os atores se acidentam de verdade, como pode ser atestado no *making-of* de *Sicários Manabitas* –, mas há também *imitação*, sobretudo de gêneros do cinema dos Estados Unidos, de Hong-Kong, do México.

O recurso à imitação se insere em uma estratégia de afirmação de identidades culturais – o caso do Chone é notável e vem sendo reivindicado por Cedeño e Chalacama⁷. O recurso à imitação é apontado por Roberto Schwarz como característica geradora de mal-estar na afirmação da identidade nacional por culturas que passaram pela experiência da colonização:

Brasileiros e latino-americanos fazemos constantemente a experiência do caráter *posticho*, *inautêntico*, *imitado* da vida cultural que levamos. Es-

⁷ Quando comenta seu início no cinema, Chalacama afirma: “eu pensava que estava fazendo um vídeo e nada mais. Depois me dei conta de que esse vídeo era visto como um filme; e esse filme era o primeiro do Chone”.

sa experiência tem sido um dado formador de nossa reflexão crítica desde os tempos da Independência. (Schwarz 1987, p. 29)

Nos flertes e distanciamentos entre o cinema equatoriano de circulação paralela e o conceito de “cinema amador”, é curioso notar, ainda, a presença da família, principalmente nos filmes de Palacios: suas filhas o ajudam na técnica e atuam em seus longas, ora interpretando o papel de suas filhas, ora interpretando outros papéis. A distância do círculo amador se afirma sobretudo pela criação de um *mercado* e de um *modelo de financiamento* para esse cinema, algo comum a Palacios, Cedeño, Chalacama, e presente também na produção de William León (autor da série *Pollito*), entre outros.

Considerações finais

Entrevistado em *Más allá del mall*, Camilo Luzuriaga, provavelmente o cineasta equatoriano com maior reconhecimento internacional, afirma perceber uma necessidade do público equatoriano de se ver nos filmes, de se reconhecer; ele, assim como Victor Arregui, nota nas produções um interesse por investigar as bases do que seria a identidade nacional equatoriana. Afirmar essa identidade passaria, por um lado, pela defesa da visibilidade audiovisual de determinada região e de seus habitantes, até então praticamente esquecidos ou pelo menos pouco presentes no cinema e na televisão do país.

Assim, contrariamente ao que coloca Odin, ao prever a morte das produções familiares e independentes, e sua dissolução no espaço televisivo, a produção fílmica equatoriana apontaria para uma crescente difusão de produções familiares e independentes. Esses filmes não ocupam o espaço televisivo, mas o mercado de DVDs piratas (de modo decrescente) e a internet (de modo crescente), reinventando-se com surpreendente agilidade.

Em filmes de cineastas equatorianos mais reconhecidos, como Tania Hermida (*Qué tan lejos*, 2006), Sebastián Cordero (*Ratas, ratones, rateros*, 1999; *Crónicas*, 2004, etc.), Ivan Mora Manzano (*Sin otoño, sin primavera*, 2012), além de Luzuriaga (*La Tigra*, 1990) e do próprio Alvear de *Blak Mama* (2009), notam-se características comuns às chamadas ‘ficções de fundação’ ou ‘fundacionais’ (Sommer 2004), que ao percorrer um território procuram afirmar sua existência e seu direito à imagem. Pois essas características também estão presentes nos filmes “bajo tierra”. No caso equatoriano, porém, a afirmação da identidade por meio das narrativas audiovisuais se dá em chave negativa, em histórias com finais tristes, em que no lugar dos nascimentos e casamentos (motivos básicos das ficções fundacionais) o que prevalece são mortes e separações. De todo modo, isso indicaria que, entre esses dois conjuntos de filmes, o “outro cinema” e “o outro do outro”, haveria mais pontos de interconexão do que de dissemelhanças.

Lúcia Nagib, ao criticar a expressão “outros cinemas” usada para tudo que não é cinema hollywoodiano, defende que, hoje, haveria mais interesse na interconexão entre os cinemas do mundo do que na diferença entre eles. Tomo emprestado esse paralelo que ela faz para apontar pontos em comum entre o cinema de cineastas reconhecidos no círculo quitenho e cineastas autodidatas de outras regiões. Além da necessidade comum de inventar e reinventar a distribuição e o acesso aos filmes, a primeira semelhança diz respeito a aspectos formais, como a presença da violência e as relações de gênero (nos filmes de Cordero, como nos de Palacios, Cedeño e Chalacama, predominam narrativas com heróis e bandidos homens, nas quais as mulheres são vítimas). Outro ponto em comum está na imitação de gêneros e elementos narrativos importados para fundar histórias de cores locais, como estratégia para criar um cinema em que os equatorianos se possam reconhecer.

Se já havia em filmes de cineastas como Camilo Luzuriaga, Tania Hermida, Sebastián Cordero o desejo de filmar diferentes regiões do país, de reivindicar especificidades regionais e o multiculturalismo do país, ainda que o ponto de partida fosse na maioria das vezes Quito, o que os cineastas das “tierras bajas” fazem é afirmar de maneira radical o policentrismo e o multiculturalismo do Equador contemporâneo.

BIBLIOGRAFIA

- Alvear, Miguel. 2009. “El cine fuera del cine.” In *Ecuador Bajo Tierra. Videografías en circulación paralela*, ed. Christian León e Miguel Alvear, 28-39. Quito: Ocho y medio.
- Bernardet, Jean-Claude. 2007. *Brasil em tempo de cinema. Ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Bomnin, Amalina. 2013. “Miguel Alvear y la identidad arrendada”. In *Excelencias magazines*, nº 18.
- Deleuze, Gilles, e Guattari, Félix. 1980. *Mille plateaux*. Paris: Minuit.
- León, Christian. 2009a. “Cultura popular, videósfera y geoestética. Notas para el análisis del fenómeno Ecuador Bajo Tierra.” In *Ecuador Bajo Tierra. Videografías en circulación paralela*, ed. Christian León e Miguel Alvear, 10-25. Quito: Ocho y medio.
- _____. 2009b. “Blak Mama. Me gusta pero me asusta.” *La Fuga*, www.lafuga.cl/blak-mama-me-gusta-pero-me-asusta/269
- Lobato, Ramon. 2009. *Subcinema. Mapping informal film distribution* (tese de doutorado). Melbourne, The University of Melbourne.

Disponível em <http://hdl.handle.net/11343/35539>, último acesso em 20 de dezembro de 2015.

Martillo Monserrate, Jorge. 2014. “Nelson Palacios edita filmes con el sudor de sus sueños.” *El Universo*, 6 de julho de 2014, disponível em:

<http://www.eluniverso.com/noticias/2014/07/06/nota/3191681/nelson-palacios-edita-filmes-sudor-sus-suenos>, último acesso em 20 de janeiro de 2015.

Moran, James. 2002. *There's no place like home video*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Nagib, Lúcia. 2011. *World cinema and the Ethics of realism*. Nova York: The Continuum International Publishing Book.

Odin, Roger. 1999. “Le cinéma en amateur.” *Communication*. 68: 47-89. Paris: Editions Seuil.

Ramos Monteiro, Lúcia. 2016. “‘Filmo, luego existo’. Filmografías en circulación paralela en Ecuador.” *Fuera de campo. Revista de cine*. 1 (1): 41-51.

Schwarz, Roberto. 1987. “Nacional por subtração.” *Que horas São?*, 29-48. São Paulo: Companhia das Letras.

Recebido em 2016-02-02. Aceite para publicação em 2016-07-07.