

Pelas margens da (in)visibilidade: uma reflexão ecossistêmica comunicacional acerca da produção audiovisual amazonense contemporânea¹

Rafael de Figueiredo Lopes²
Universidade Federal do Amazonas, Manaus, AM

Resumo

O artigo aborda aspectos da produção audiovisual contemporânea no Amazonas com o objetivo de apresentar um mosaico delineado pela compreensão ecossistêmica comunicacional (Sandro Colferai). Parte-se de reflexões sobre cultura digital, linguagens e representações (Lucia Santaella), estética e imagem (Baitello Junior), sociologia das ausências e emergências (Boaventura de Sousa Santos), propondo um diálogo com o contexto dos produtores regionais. Nota-se, entre diferentes vertentes, que diante de limitações financeiras e técnicas, os realizadores articulam estratégias para criar e difundir suas obras, transitando entre as experimentações artísticas, a busca pela afirmação e reconhecimento, e a remixagem de modelos padronizados pela indústria cinematográfica.

Palavras-chave: audiovisual no amazonas; linguagens; representações; estéticas; ecossistemas comunicacionais.

Introdução

A comunicação na era digital vem provocando rupturas sociais e influenciando novas relações culturais. A produção audiovisual, por exemplo, não é um nicho restrito aos grandes estúdios de *Hollywood*, produtoras, emissoras de TV ou artistas conceituais. É uma prática cotidiana capaz de tornar os “sonhos” de cineastas amadores em “realidade”. Atualmente, apenas com um celular e alguns aplicativos é possível fazer filmes de diferentes formatos, gêneros e compartilhar nas redes sociais.

A verticalidade da produção audiovisual, a partir da internet, passou a ser “trans-horizonta” e das possibilidades que emergem a partir dessa reconfiguração surgem novos formatos, estéticas e maneiras de se relacionar com o público, como a “geração *YouTubers*”. O longa-metragem *Tangerine* (Sean Backer, 2015) que aborda o cotidiano de prostitutas transexuais de Los Angeles, foi produzido com telefones celulares e ganhou prêmios em conceituados festivais de cinema independente nos Estados Unidos. O *Snapchat*, rede social que se diferencia por ser uma plataforma de vídeo ao vivo, já incorpora-se aos programas de entretenimento e até ao telejornalismo, provocando rupturas no formato e conteúdo de muitas produções, que há algum tempo, inclusive, vêm sendo pautadas pela repercussão de assuntos no *Facebook* e *WhatsApp*. Portanto, esses novos

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema DT4, do XVI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da UFAM. Bolsista da Capes. E-mail: rafaflopes@bol.com.br.

fluxos comunicacionais, pela extensão e desenvolvimento das hiper-redes, atravessam o caráter doméstico ou de pequenos grupos e são reverberados nos meios de comunicação tradicionais, além de também promover experimentações artísticas.

Cada um pode tornar-se produtor, criador, compositor, montador, apresentador, difusor de seus próprios produtos. Com isso, uma sociedade de distribuição piramidal começou a sofrer a concorrência de uma sociedade reticular de integração em tempo real. Isso significa que estamos entrando numa terceira era midiática, a cibercultura” (SANTAELLA, 2003, p. 82).

O que Santaella (2003) expressa está em consonância com o pensamento de Nogueira (2008), para quem as tecnologias digitais democratizaram a produção audiovisual, proporcionando ao cidadão comum criar o que antes era restrito a quem possuía grandes recursos financeiros ou aos estúdios profissionais. Para o autor vivemos um momento histórico, de uma avassaladora e contínua produção de filmes domésticos e profissionais dos mais variados estilos e, nesse sentido, possivelmente, refletem a necessidade do ser humano “ver e ser visto”, numa era em que a ubiquidade, o baixo custo e a flexibilização do instrumental técnico, provocam mutações constantes, inclusive, reconfigurando aspectos éticos e estéticos, e viabilizando aos sujeitos com acesso à internet a potencialidade de tornar-se um produtor e divulgador de conteúdo, independentemente do lugar onde esteja (NOGUEIRA, 2008).

Relacionamos essa breve caracterização ao que Lyra (2009) entende por *Cinema de Bordas*. O termo foi concebido em 2005, por pesquisadores da comunicação, a partir de conceitos da antropologia, para contemplar um tipo de filmografia que não se enquadra no sistema industrial e é menosprezada pelos meios institucionalizados, porém, é um fenômeno cultural e comunicacional que ocorre em todo o mundo.

O caráter lúdico marca muitos filmes produzidos por diretores autodidatas no Amazonas, geralmente, imbuídos na reinterpretação e adaptação de obras popularizadas pelo *mainstream*, mas também há realizadores que encontram na produção de vídeos uma forma de experimentar ideias artísticas, romper com o padrão representativo sobre a região e propor um caminho narrativo mais crítico, características que Ikeda e Lima (2012) definem como “um exercício utópico de cidadania”.

Assim, propomos uma reflexão sobre o cinema produzido no Amazonas, trazendo à tona exemplos de estéticas, representações e rotinas de produção audiovisual que, além de estarem à margem da indústria do entretenimento ou do “circuito de arte”, têm pouco prestígio e reconhecimento no âmbito local e regional.

Em nosso entendimento é um segmento praticamente invisível ao público, aos meios de comunicação, aos “formadores de opinião”, bem como aos canais convencionais de distribuição, divulgação e exibição. Contudo, o cinema amazonense contemporâneo busca o reconhecimento, a afirmação de uma identidade e a sistematização de uma escala produtiva, sugerindo a emergência de sua visualidade, tanto pela curiosidade que a região desperta ao mundo quanto pelas peculiaridades das concepções artísticas locais, as quais, por diversos fatores (culturais, sociais, políticos, econômicos, comunicacionais etc.), geralmente, com raras exceções, se mantêm praticamente imperceptíveis ou ignoradas.

Para configurarmos um mosaico sobre aspectos da produção audiovisual contemporânea no Amazonas, partimos da pesquisa bibliográfica, articulando um diálogo entre reflexões sobre cultura digital, linguagens e representações (Santaella, 2003), estética, imagem e iconofagia (Baitello Junior, 2005), sociologia das ausências e emergências (Santos e Meneses, 2010), cinema de bordas (Lyra, 2009), cinema na era da internet (Nogueira, 2008), produção audiovisual independente (Ikeda e Lima, 2012), cinema na Amazônia (Soranz, 2012) e ecossistemas comunicacionais (Colferai, 2014).

A análise documental orbitou, sobretudo, na filmografia de ficção sobre a Amazônia e em filmes realizados por diretores amazonenses. Também houve a aproximação do pesquisador com os realizadores locais contemporâneos, pela observação sistemática, acompanhando rotinas de gravação, com conversas informais registradas em diário de campo. E o mapeamento de tendências comportamentais e estéticas, por meio de redes sociais e da participação em festivais, mostras e debates.

Assim, foi possível identificar pistas sobre o contexto dos realizadores regionais contemporâneos, relacionando a compreensão de aspectos históricos com a dinâmica atual de produção, que se manifesta por meio de duas vertentes principais, para as quais, por uma questão didática ou pragmática, chamamos de “acadêmica” e “autodidata”. Cabe salientar que as fronteiras entre “profissional” e “amador” se imbricam na complexidade de relações estabelecidas na temática investigada.

Diante disso, a nossa abordagem busca uma compreensão dialógica, pelo viés dos *Ecossistemas Comunicacionais*, a partir da concepção proposta pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade Federal do Amazonas (PPGCCOM/UFAM), que parte de investigações que consideram a complexidade sistêmica e informacional dos fenômenos comunicativos, “propondo estudos sobre os processos de organização, transformação e produção das mensagens conformadas na cultura a partir das

interações entre sistemas sócio-culturais-tecnológicos” (MONTEIRO; ABBUD; PEREIRA, 2012, p. 09).

Embora muitos conceitos também se aproximem deste viés (e até o inspirem), a exemplo do *Pensamento Complexo* (Edgar Morin); *Ecologia Profunda* (Fritjof Capra); *Ecosistema Comunicativo* (Educomunicação); *Novo Sensório* (Walter Benjamin); *Rizoma* (Gilles Deleuze e Felix Guattari); entre outros, o viés do PPGCCOM/UFAM apresenta-se como uma perspectiva em constante construção, de fluxos relacionais, e tem ganhado múltiplas abordagens, a partir das diferentes visões e experiências de pesquisadores dedicados a essa “proposta aberta” da comunicação.

Pereira (2011) caracteriza aportes para a abordagem dos ecossistemas comunicacionais, a partir de um conjunto de concepções semióticas, inspiradas em conceitos de semiose, semiosfera e nas discussões propostas pela ecossemiótica e pela cibernética. Já em Monteiro e Dantas (2012) busca-se demonstrar de forma prática como os ecossistemas comunicacionais possibilitam a mobilização social, ao mapear práticas de comunicação e aparatos tecnológicos incorporadas ao cotidiano das comunidades, suas dinâmicas culturais e os ambientes que as cercam.

A abordagem sobre ecossistemas comunicacionais proposta por Colferai (2014), articula-se ao considerar a corporeidade das relações, as tecnologias, as subjetividades sociais e o ambiente. O autor explica que para apreender e desenvolver sua ideia ecossistêmica, recorreu a conceitos dos filósofos chilenos Francisco Varela e Humberto Maturana, como *enação*, ao considerar a inseparabilidade entre ser humano e natureza, e *autopoiese*, ou seja, a capacidade dos sistemas vivos e suas estruturas estarem em constante autoprodução e autorregulação, mantendo interações entre seus próprios elementos e na relação com outros sistemas, além do *pensamento complexo*, de Edgar Morin, e da *ecologia dos saberes*, de Boaventura Sousa Santos, em favor de uma ciência não paradigmática. Nesse sentido, Colferai (2014) defende que a comunicação se estabelece por subjetividades e materialidades efetivadas entre vivências, contradições e compreensões transitórias, pelas quais o ser humano apreende ao atuar com o meio onde se insere, muitas vezes através de acoplamentos tecnológicos ou de interfaces sensoriais, que também constituem o processo de formação cultural e codificação de linguagens.

Ter como princípio os saberes conectados implica em compreender que no Ecosistema Comunicacional não há separações entre as organizações sociais e os significados nelas postos em circulação, o ambiente físico-natural e as novas percepções e sensibilidades acionadas pela ampliação da

comunicação e circulação de informações proporcionada pelas novas tecnologias (COLFERAI, 2014, p. 59).

Desse modo, conforme Colferai (2014), há uma plasticidade favorável à conexão entre ser humano, ambiente e aparatos tecnológicos. O que vemos, ouvimos e sentimos (seja na experiência real-virtual-real, individual ou na interação social, pelas telas de TV, celulares, *ipods*, jogos eletrônicos e etc.) provocam reações no sistema nervoso criando novas conexões neuromusculares e cognitivas, fazendo com que os aspectos biológicos, psíquicos, sociais, do ambiente e o aparato tecnológico tornem-se pontos de conexão em simbiose.

Um mosaico de linguagens e estéticas em fluxos ecossistêmicos comunicacionais

Antes de apontarmos aspectos sistemáticos da produção audiovisual contemporânea no Amazonas, partimos de uma reflexão sobre representações, linguagens, estéticas, imagem e imaginário, por meio de relações ecossistêmicas comunicacionais, pois numa época em que as linguagens artísticas hibridizam-se, miscigenam-se e contaminam-se em fugacidades cotidianas, multiplicam-se inumeráveis possibilidades de criação. A música pode ter pele líquida, a literatura cantar em sangue néon, as visualidades pictóricas cegarem e iluminarem, a arquitetura expressar-se em imaterialidades poéticas, o rastro da saliva esculpir o ar, os gestos gritarem silêncios e os cheiros das ilusões conduzirem a abismos cinematográficos.

São metamorfoses em constante evolução que, desde tempos imemoriáveis, refletem a necessidade do ser humano se comunicar, seja por uma questão de sobrevivência, convivência, para representar dimensões subjetivas, entre outras possibilidades. Se em algum lugar do passado foi preciso gritar mais alto para impor-se às tribos inimigas, também foi possível fazer do mesmo timbre harmonizações variadas, instrumentos para imitá-lo, gravá-lo, transmiti-lo. Se a abstração do pensamento e a elaboração de suportes técnicos estenderam o corpo e promoveram o registro de cenas em paredes de cavernas, a expressão gráfica e as representações da vida continuaram a percorrer papiros, tecidos, telas, chapas, celuloides, fitas eletromagnéticas, holografias...

Para Santaella (2003) as linguagens se desenvolvem conforme os meios disponíveis naturalmente em sua geração ou criados para sua reprodução, armazenamento e difusão. São sistemas culturais que tendem a expandir-se como um gás, alastrar-se, florescendo e frutificando conforme as condições do ambiente natural, social e tecnológico. Segundo a autora, isso ocorre porque o ser humano é um ser simbólico e precisa significar e

ressignificar as “coisas”, num processo contínuo de semiose. Esse complexo processo sógnico já é “pós-humano” e, atualmente, encontra-se interligado e articulado pelos labirintos das redes do ciberespaço (SANTAELLA, 2003).

Desse modo, os “gritos” e as “pichações” e seus significados podem mudar conforme a época, o contexto social, a cultura, as ideologias, os suportes tecnológicos, mas indicam que, mesmo muito diferentes em nossas semelhanças, somos quase os mesmos em nossas discrepâncias espaço-temporais. Portanto, o ecossistema comunicacional audiovisual tende a tornar-se cada vez mais complexo de ser compreendido, devido à intersecção de variáveis cambiantes na articulação entre o homem, a cultura, o ambiente e a tecnologia. Se a evolução da sociedade vem provocando rápidas mudanças na exploração dos meios de comunicação de massa (e vice-versa), é notório que o avanço do pensamento científico e democrático, o impacto das técnicas e tecnologias, entre outros fatores, que já implodiram muros e construíram outros, também romperam as convenções de produção, distribuição e consumo de mensagens, informações e expressões artísticas, provocando efeitos multidirecionais, a partir das relações entre os conteúdos e suas recepções.

[...] as instabilidades, interstícios, deslizamentos e reorganizações constantes dos cenários culturais, a circulação mais fluida e as articulações mais complexas, as interações e reinterações dos níveis, gêneros e formas de cultura, o cruzamento de suas identidades, a transnacionalização da cultura, o crescimento acelerado das tecnologias e das mídias comunicacionais, a ampliação dos mercados culturais, a expansão e os novos hábitos no consumo da cultura estão desafiando para encontrar novas estratégias e perspectivas de entendimento capazes de acompanhar os deslocamentos e contradições, os desenhos móveis da heterogeneidade pluritemporal e espacial que caracteriza as sociedades pós-modernas, muito acentuadamente as latino-americanas (SANTAELLA, 2003, p. 65).

Logo, podemos dizer que na contemporaneidade a imagem e o som estão “corporificados” na sociedade hipermidiática, transitando numa rede de circuitos relacionais e interdependentes. Uma rota-transmutar em múltiplas órbitas de aparente caos que, por determinada perspectiva, reforça a questão da ubiquidade, mas também pode apresentar tantos fragmentos de realidades ressignificadas, a ponto de muitos sistemas simbólicos descodificarem-se. Nesse sentido, as manifestações artísticas (e cotidianas) expressadas de forma audiovisual, paradoxalmente, ganham uma dimensão cada vez mais complexa no contrafluxo de sua efemeridade, sobretudo, pelo poder da imagem na produção de sentidos e na desconstrução dos mesmos.

Para Baitello Júnior (2005) estamos na “era da iconofagia”, na qual evidencia-se a necessidade cada vez maior de produzir e replicar imagens, sem necessariamente refletir

sobre seus desdobramentos, gerando um desequilíbrio sensório-cognitivo. Simultaneamente devoramos e somos devorados pelo turbilhão de imagens e, assim, conforme o autor, percebe-se um deslocamento em relação ao pensamento de Walter Benjamin, por exemplo, no que tange à ideia da reprodutibilidade ter o poder de democratizar o acesso às obras de arte. O que de certo modo ocorreu, mas também provocou uma “crise”, especialmente, pela sua multiplicação exagerada.

Se antes a arte tinha uma aura transcendente, agora, numa outra lógica de produção, ela está numa proximidade tão íntima com os expectadores que proporciona novas relações e percepções. Paradoxalmente, as múltiplas conectividades podem estimular a apatia e até fazer com que o corpo (que é presença e comunicação) se aprisione ou se ausente do convívio social, em função de uma realidade ilustrada por imagens e mediada por aparatos tecnológicos. Portanto, Baitello Junior (2005) chama a atenção para essa contradição da iconofagia: a “crise da visibilidade”. Pois, o mesmo canibalismo cultural que pode promover a diversidade também é perverso, quando tende a transformar o complexo e profundo em superficial, transladando as vivências das experiências humanas e das relações de afetividade para representações construídas por imagens. Assim sendo, o risco das limitações e da homogeneização é grande em se tratando do universo imagético, pois a estese vai além do sentido da visão, é acústica, olfativa, gustativa, tátil, sinestésica e não deveria ser relegada ao efêmero e às banalidades.

Portanto, a ideia da construção de uma imagem representativa é a ignição para a reflexão deste estudo. Ao situarmos espacial e geograficamente a nossa abordagem, nos perguntamos: qual a imagem da Amazônia? Verde, floresta, rios, animais, índios, desmatamento, ciência, turismo ecológico... Será que tais representações são interpretadas como verdades? Todo o imaginário é real? A ficção precisa expressar a realidade?

A imagem exótica, estereotipada e espetacularizada da Amazônia, que estampa o imaginário, é uma concepção vem sendo construída desde os relatos dos colonizadores, passando pela literatura, pintura, fotografia, cinema, TV, e de maneira geral, conforme Soranz (2012), os meios de comunicação continuam propagando discursos colonizados, apoiados em clichês culturais e estereótipos, que criam falsas impressões e limitam a compreensão sobre a diversidade ambiental, cultural, étnica, social e econômica da região. Em Lopes (2015) sugere-se a emergência de novas abordagens audiovisuais para ampliar as percepções sobre esse contexto e, por conseguinte, provocar rupturas em padronizações sobre a representação da Amazônia, especialmente, no cinema de ficção.

Para Bueno (2002) a imagem da Amazônia nos meios de comunicação é a materialização de uma ideologia do impacto, do rápido consumo e de interesses comerciais, governamentais e científicos, desviando-se de uma problematização e interpretação mais crítica dos assuntos tratados, que são muitas vezes dissimulados na desculpa da objetividade e neutralidade. Para a autora, tais concepções e abordagens refletem a consolidação de uma realidade idealizada, que é absorvida pelo senso comum, inclusive pelas populações locais, e praticamente anula ou deprecia a complexidade de uma região heterogênea marcada por profundas transformações e conflitos ao longo da história.

Às margens da (in)visibilidade

O imaginário sobre a Amazônia, cristalizado ao longo do processo histórico, configurou a constante expectativa por filmes que expressam a supervalorização da natureza e a quase invisibilidade da cultura e da presença humana, conforme Soranz (2012), ao enfatizar a simplificação conceitual de representações sobre uma região continental e multicultural que perpassa por nove países da América do Sul. O Amazonas, por exemplo, é o terceiro estado brasileiro mais procurado por produtores audiovisuais estrangeiros, que buscam locações no Brasil, ficando atrás do Rio de Janeiro e São Paulo, segundo a Agência Nacional do Audiovisual (ANCINE)³. Conforme Lobo (1994), o exotismo audiovisual é percebido desde o primeiro cinema, quando o apogeu econômico do Ciclo da Borracha, no início do século XX, proporcionou a vinda de cinegrafistas da *Pathé Frères*, até os grandes estúdios de *Hollywood*, que reforçaram nas telas o caráter selvagem, paradisíaco, perigoso, misterioso, folclórico e inóspito da Amazônia.

Em contrapartida, a produção regional ou as representações que fogem do “modelo midiático comercial” da Amazônia são pouco conhecidas e difundidas. Ou seja, os “olhares estrangeiros” impõe sua interpretação sobre a região e seus habitantes, e os “olhares de dentro” não conseguem projetar-se. Mas, além de fatores mercadológicos há aspectos subjetivos que podem fazer com que diferentes abordagens sobre a região tenham sucesso comercial e boa repercussão por parte da crítica, como o hollywoodiano *Rio2* (Carlos Saldanha, 2014), que faturou mais de 500 milhões de dólares ou o colombiano *O Abraço da Serpente* (Ciro Guerra, 2015), indicado ao Oscar de melhor filme estrangeiro em 2016.

Recentemente, o longa-metragem amazonense *Antes o tempo não acabava*, dirigido por Sérgio Andrade e Fábio Baldo, foi um dos três filmes brasileiros selecionados para a

³ Dados obtidos por meio de relatórios do Observatório Brasileiro do Cinema e Audiovisual, da ANCINE. Disponível em: <<http://oca.ancine.gov.br/dados-mercado.htm>> Acesso em 20 jan. 2016.

Mostra Panorama⁴ do 66º Festival de Cinema de Berlin (2016). O filme procura quebrar estereótipos relacionados à Amazônia e refletir sobre questões urbanas, identidade indígena e sexualidade, mostrando a trajetória de um índio da etnia *Ticuna* que sai de sua comunidade para trabalhar no distrito industrial de Manaus. Já o documentário *When I get Home*, que retrata a vida de um casal homossexual sexagenário da periferia de Havana, do cineasta amazonense Aldemar Matias, formado pela *Escuela Internacional de Cine y TV* (EICTV- Cuba), ganhou o prêmio de filme do ano no *Watersprite Film Festival* (2016), na Inglaterra. Neste caso, não se trata de um filme sobre a Amazônia, mas o citamos no intuito de reforçar a trajetória de um diretor amazonense que se desloca para outro ambiente em busca de formação intelectual, técnica e reconhecimento artístico.

O fato é que a produção regional de filmes é pequena considerando a imensa extensão territorial e diversidade cultural do Amazonas. Entretanto, encontra-se num cenário de múltiplas construções, a partir de uma trama de relações entre promoção e estímulo cultural, fomento estatal, produção independente, capacitação técnica e artística, formação de plateia, ambientes midiáticos e suas dinâmicas conexões. Segundo dados da Secretaria de Cultura do Estado do Amazonas (SEC)⁵, de 2000 até 2014, foram produzidos, com apoio estatal, três longas-metragens, 22 documentários e 93 curtas de ficção, por cineastas amazonenses. Em 2015, houve a criação do *Fórum do Cinema Amazonense* que promoveu a *I Mostra do Cinema Amazonense*, com a participação de artistas, gestores culturais, órgãos públicos e empresas produtoras, apontando perspectivas “promissoras” para o setor e indicando que a busca por identidade e reconhecimento passa pelo diálogo entre organizações e sujeitos envolvidos com o cinema local. Durante uma semana foram exibidos 25 filmes amazonenses, produzidos entre 2013 e 2015, nos gêneros ficção, documentário e experimental, bem como a realização de debates, cursos e oficinas, proporcionando a integração dos diversos agentes que configuram o setor audiovisual no Estado, indicando que esse segmento cultural vem ganhando força.

Siqueira (2011) destaca que o crescimento dos festivais de cinema na região serviu como impulso e vitrine para a nova geração de realizadores, mas o diálogo com o público

⁴ A Mostra Panorama é a sessão paralela à competição oficial ao Urso de Ouro do Festival de Berlin e destinada a produções independentes e aos novos talentos do cinema mundial. Em 2016, além de *Antes o tempo não acabava* (Sérgio Andrade/ Fábio Baldo, 2016), o evento também selecionou os filmes brasileiros *Mãe só há uma* (Anna Muylaert, 2016) e *Curumim* (Marcos Prado, 2016), juntamente com outras 48 produções de 32 países. Em 2015, o filme *Que horas ela volta* (Anna Muylaert, 2015) foi o vencedor da mostra. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/filmes/berlim-tres-filmes-brasileiros-sao-selecionados-para-mostra-panorama-18515545>> Acesso em 28 fev. 2016.

⁵ Dados extraídos do relatório enviado por e-mail, pela diretora de Audiovisual da SEC, Saleyna Borges, em 11 ago. 2015. O setor de Audiovisual desde 2000 é composto pelo Núcleo Digital, que dá suporte às produções locais e pela *Amazonas Film Commission*, que apoia projetos nacionais e estrangeiros, visando à promoção do Amazonas.

ainda é distante, pois nem mesmo a população amazonense tem o hábito de assistir aos filmes locais. O *Amazonas Film Festival*, principal festival da Região Norte (cujas edições de 2014 e 2015 foram canceladas por questões financeiras) é um evento internacional que “promove” uma “mostra paralela” com produções regionais, debates e oficinas. Percebe-se que alguns realizadores⁶ têm se destacado no circuito de festivais de filmes independentes fora do Amazonas, como Cristiane Garcia (*Nas asas do condor*, 2007), Zeudi Souza (*Vivaldão: o colosso do Norte*, 2011), Dheik Praia (*Rota de Ilusão*, 2012), Sérgio Andrade (*A floresta de Jonathas*, 2013) Carlos Garcia (*Sete palmos de terra e um caixão*, 2013), Francis Madson (*Jardim dos Percevejos*, 2014), Aldemar Matias (*Parente*, 2014), Moacy Freitas (*Se não*, 2015) e Luiz Carlos Marins (*Loucussão*, 2015).

A falta de políticas públicas para o audiovisual e as deficiências na formação profissional, comuns no Brasil, também são entraves que prejudicam o desenvolvimento da produção cinematográfica no Amazonas, conforme Siqueira (2011). Embora muitos realizadores sejam oriundos de cursos de Comunicação e Artes, como Jornalismo, Publicidade, Artes, Design, Teatro, Rádio e TV, e da ampliação de cursos técnicos, ainda não existe um curso universitário regular de Cinema ou Audiovisual no Amazonas, o que para a autora prejudica o desenvolvimento teórico e prático dos realizadores regionais.

Entre os veículos de comunicação tradicionais, como a televisão aberta, destaca-se a iniciativa do canal *Amazon Sat*, que em sua programação semanal, destina um espaço para a exibição de vídeos produzidos na Amazônia, por artistas regionais. O programa *Cine Amazon Sat*, criado em 2010, além de exibir curtas de realizadores independentes, estimula a produção local, promovendo concursos de roteiro, dando apoio logístico e cessão de equipamentos para a realização dos projetos selecionados.

Esse cenário caracteriza o que chamamos de vertente “acadêmica” e se alinha ao grupo formado por professores e estudantes de Comunicação e Artes; ou profissionais que trabalham em produtoras de vídeo e emissoras de TV; ou com larga experiência na produção de filmes, vídeos e documentários (inclusive, em produções internacionais ou de grandes empresas nacionais que ambientam projetos na região). São realizadores que mesmo ligados ao mercado publicitário, institucional, emissoras de TV ou produtoras de filmes comerciais, se dedicam a trabalhos paralelos, muitas vezes realizados em coletivos artísticos, com propostas alternativas e conceituais. Aplicam a experiência e o conhecimento técnico de suas atividades profissionais “oficiais”, ao promover a realização

⁶ Dados obtidos a partir da leitura de reportagens sobre produtores audiovisuais e cineastas amazonenses que estão se destacando nos últimos anos. Disponível em: <<http://www.cineset.com.br/tag/amazonas/>> Acesso em 25 out. 2015.

de trabalhos experimentais de maior reflexão artística, social e também desconstruir modelos estereotipados da representação audiovisual sobre a região.

Em paralelo, também corre uma vertente bastante significativa no contexto local, a “autodidata”, formada por realizadores amadores ou semiprofissionais, sem nenhuma orientação teórica e técnica ou com noções práticas adquiridas por meio de cursos livres e oficinas. São realizadores que, supostamente, não têm o intuito artístico nem comercial, pois realizam filmes por *hobby* e, em geral, “reproduzem” modelos institucionalizados de grandes sucessos do cinema, séries ou programas de TV. Com pouco ou nenhum orçamento, conseguem mobilizar colaboradores em seus bairros, comunidades ou pelas redes sociais da internet, e desse modo concretizam seus projetos. Não primam pela precisão formal da linguagem (na estética, técnica ou na originalidade em narrativa dramática), nem em reflexões sociais ou artísticas, entretanto, acabam criando uma “outra estética”, refletindo características de uma sociedade ávida por imagens.

Cánepa e Suppia (2013) acreditam que é preciso fomentar novas abordagens teóricas e métodos mais atualizados para discutir o cinema amador no Brasil, diante das variadas configurações socioculturais do país, para poder compreender a complexidade dos reflexos do cinema industrial sobre as realizações autodidatas em diferentes contextos. Pois, segundo os autores, o cinema amador é um fenômeno que absorve códigos midiáticos e tecnológicos convencionais e os recria a partir de suas possibilidades técnicas, econômicas e artísticas.

Os filmes do “Rambú do São Jorge”, possivelmente, sejam os exemplos mais emblemáticos das realizações autodidatas amazonenses e se destacam entre as produções brasileiras no segmento do cinema amador, conforme Cánepa e Suppia (2013). Os seis filmes da série são protagonizados por Aldenir Trindade, o “Cóti”, que trabalha como serralheiro, mas interpreta o personagem “Rambú” (homenagem ao “Rambo” de Sylvester Stallone), na série de filmes⁷ dirigida por Castro Júnior. As paródias inspiradas em filmes de ação hollywoodianos são codificadas para o universo amazônico. De forma colaborativa e sem patrocínio, os produtores dos filmes reúnem familiares, amigos e moradores do bairro São Jorge, em Manaus, para colocar em prática suas ideias. Por terem roteiros colaborativos, há muita improvisação e mesmo quando existe a intenção de apresentar uma sequência mais séria ou densamente dramática, as cenas acabam causando comicidade, pela atuação mecânica ou exagerada dos atores, pelos cenários, figurinos, diálogos, planos e

⁷ Relação de filmes da série. Disponível em: < <http://mappinguaricriativo.blogspot.com.br/2013/10/o-ntem-no-cine-guarany-estreu-o-filme.html> > Acesso em 24 out. 2015.

enquadramentos, efeitos visuais e do próprio encadeamento narrativo reforçado por clichês e estereótipos.

Cánepa e Suppia (2013) reforçam que os filmes amadores tem trajetória paralela aos filmes comerciais, desde o início do cinema. Essa vertente, entretanto, sempre foi reprimida pelo discurso oficial da "sétima arte", possivelmente, porque o amadorismo sempre foi relacionado ao prazer doméstico e banal, diferente do cinema profissional que por ter uma finalidade econômica ou artística impusera respeito. Curiosamente, segundo os autores, grandes cineastas começaram de forma amadora, inclusive no Brasil, principalmente a partir dos anos de 1960 com a disseminação das bitolas amadoras de 8 mm e 16 mm e nos anos de 1980 com a popularização do vídeo doméstico VHS.

No Amazonas, além da capital, iniciativas no interior do Estado demonstram a mobilização coletiva no intuito de realizar filmes. O que pode ser verificado, por exemplo, no município de Tefé, distante 575 quilômetros de Manaus (ou melhor, dois dias de viagem de barco, devido ao acesso por meio fluvial), onde a *Associação Comunitária Fogo Consumidor Filmes*, formada por jovens entre 15 e 25 anos, já produziu curtas e longas-metragens de baixíssimo orçamento, abordando aspectos do cotidiano local e resgatando lendas e tradições regionais para as telas. Nos municípios de Parintins, São Gabriel da Cachoeira e Careiro Castanho também há coletivos engajados na produção audiovisual, principalmente voltados à temática ambiental e às práticas sustentáveis.

Mesmo em um campo fértil de ideias e iniciativas, a divulgação e a exibição dessas obras é um grande problema. Os próprios diretores ressaltam os nem todos os filmes chamam a atenção da curadoria de mostras e festivais (mesmo em eventos direcionados à produção alternativa), muito menos têm alcance às salas de exibição comercial (“uma utopia!”) ou mesmo nos cineclubes (“só querem filmes de arte”). Por isso, além da exibição caseira, em escolas e centros comunitários, a primeira tendência foi a distribuição em DVD, inclusive, estimulando a “pirataria”. Depois, a internet facilitou a divulgação por meio de sites de compartilhamento como *YouTube* e o *Vimeo*, vencendo as distâncias geográficas. Os filmes de “bordas”, conforme Lyra (2009), subvertem com liberdade os cânones narrativos e formas de disseminação, o que amplia a discussão sobre os desdobramentos da linguagem audiovisual como uma forma híbrida de arte, que encontra formas alternativas de criação e circulação, por estarem à margem do sistema industrial de produção, distribuição e exibição.

Entre ausências e emergências

Diante desse panorama, de situações ambivalentes entre potencialidades e inconstâncias do cinema no Amazonas, nos aproximamos conceitualmente do filósofo e sociólogo Boaventura de Sousa Santos, com as ideias de *sociologia das ausências* e de *sociologia das emergências* para uma *ecologia dos saberes* à luz das *Epistemologias do Sul*. É uma proposta contra as hegemonias, pensando na transformação social democrática com a promoção de uma justiça cognitiva global, a partir do desenvolvimento de novos paradigmas teóricos e políticos. A ideia de sociologia das ausências trata das experiências vigentes e dominantes, enquanto a sociologia das emergências se expande na possibilidade de novas experiências sociais (inclusive de trabalho e produção econômica, de arte, de comprometimento ecológico e sustentável, de fluxos de comunicação alternativa etc.), o que amplia o diálogo entre diferentes formas de conhecimento.

A ideia de Santos e Meneses (2010) surge como uma metáfora que se transfigura em uma prática de emancipação, resgatando conhecimentos excluídos ou ignorados a partir das ideologias dominantes (sobretudo, da Europa e dos Estados Unidos) que estabeleceram rígidos paradigmas científicos e sociais. As *Epistemologias do Sul* podem ser compreendidas como uma ação transformadora, que busca dar voz e autonomia aos povos da América do Sul, da África, da Ásia e todos os que estão apartados das tradições teóricas canonizadas, mas que segundo os autores trazem alternativas de conhecimentos cotidianos e de ciências igualmente importantes. Nesse sentido, propõe uma revolução epistemológica, um diálogo de saberes, na tentativa de trazer outras perspectivas para o centro das discussões do conhecimento científico e das relações socioculturais, diferente daquelas que o imperialismo e colonialismo do Norte determinaram como padrão.

Conforme Santos e Meneses (2010), outros universos simbólicos, outros modos de ver a vida e a natureza precisam ser valorizados, suscitando uma justiça social global e uma justiça cognitiva global, que vão gerar novas práticas. Resgatar experiências que estão “desconhecidas” e sem desconsiderar o “sistema dominante” é uma tarefa difícil, mas é o que dá sentido à relação entre a sociologia das ausências e das emergências, por meio de um conhecimento diverso e policultural: a *ecologia dos saberes*.

A ideia de aproximar a perspectiva de Boaventura de Sousa Santos com o cinema no Amazonas, além da explícita relação “ausências x emergências” (“indústria cultural x cineamazônida”), se deve a uma reconfiguração e amadurecimento do segmento audiovisual local nos últimos anos, com um movimento gerado pela vontade de produtores regionais em

vencer os desafios técnicos e econômicos para viabilizar seus projetos, de cursos para qualificação de pessoal, do crescimento de festivais e mostras e, conseqüentemente, do maior debate sobre o setor, na busca de discutir sua multiplicidade estética e de conteúdo, bem como a reivindicação por políticas públicas que contribuam para o desenvolvimento e autonomia de um segmento cultural que historicamente é marcado pela “tônica da descontinuidade”, enfatizando o pensamento de Lobo (1994).

Algumas considerações

Frequentemente, a Amazônia é traduzida no cinema a partir do olhar estrangeiro, sobretudo, pelas produções cinematográficas internacionais ou pela teledramaturgia nacional. Entretanto, as produções regionais permanecem às margens da visibilidade, como um segmento praticamente imperceptível ou ignorado, pois além de estar apartado do sistema industrial de produção, distribuição e exibição, ainda não conquistou o reconhecimento do público regional. Isso se deve, como foi enfatizado, ao poder de fatores econômicos, políticos e socioculturais, que ao longo da história contribuíram para alimentar o imaginário colonizado, refletindo-se numa “representação midiática”.

Há de se ressaltar que os filmes regionais e seus realizadores estão envoltos em relações complexas, passando pela “reprodução” de modelos popularizados pelo *mainstream*, pelas tentativas de ruptura aos modelos padronizados pela indústria cultural e pela experimentação de linguagens, trazendo nessa mestiçagem, a mistura de gêneros, a quebra de cânones formais de produção e a renovação estética. Portanto, a experiência de fazer filmes na região amazônica, com seus diferentes ambientes, diversidade étnica, limitações técnicas e econômicas, torna-se uma viagem à imersão sensorial e participativa, pois é uma produção marcada mais pela colaboração e a coletividade entre os sujeitos do que uma produção de caráter industrial.

Nesse sentido, o cinema no Amazonas busca encontrar o seu caminho em formas alternativas de criação e circulação. O hibridismo estético, técnico e ideológico, amplia a discussão ética sobre os desdobramentos da linguagem audiovisual, apresentando-se como um manancial de possibilidades, até mesmo para a transformação social, ao provocar rupturas frente a homogeneização cultural. As novas dinâmicas do mundo contemporâneo, impulsionadas pela democratização da informação e tecnologia, podem tornar-se aliadas na produção e circulação de filmes regionais, possibilitando cada vez mais uma visibilidade universal para as suas pluralidades artísticas, representações e estéticas comunicacionais.

Referências Bibliográficas

BAITELLO JUNIOR, N. **A Era da Iconofagia: Ensaio de Comunicação e Cultura**. São Paulo: Hacker Editores, 2005

BUENO, M. **O imaginário brasileiro sobre a Amazônia: uma leitura por meio dos discursos**. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Geografia Humana. São Paulo: USP, 2002.

CÁNEPA, L. L.; SUPPIA, A. **Perspectivas sobre o Cinema Amador de Ficção no Brasil: o caso das bordas**. In: Revista Laika (São Paulo: USP). Vol 2, n. 4, pp 2-16, 2013.

COLFERAI, S. **Um jeito amazônica de ser mundo - A Amazônia como metáfora do ecossistema comunicacional**. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Amazonas, Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia. Manaus: Ufam, 2014.

IKEDA, M.; LIMA D. (orgs.). **Cinema de garagem: panorama da produção brasileira independente do novo século**. Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2012.

LOBO, N. **A tônica da descontinuidade: Cinema e política**. Manaus: Edua, 1994.

LOPES, R. **A espetacularização da Amazônia no cinema e sua construção desde os relatos dos viajantes do século XVI**. In: Anais do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. São Paulo: Intercom, 2015.

LYRA, B. **Cinema periférico de bordas**. In: Revista Comunicação, Mídia e Consumo. Vol 6, nº. 15. São Paulo, 2009.

MONTEIRO, G.; ABBUD, M.; PEREIRA, M. (orgs.). **Estudos e perspectivas dos ecossistemas na comunicação**. Manaus: Edua/Ufam, 2012.

MONTEIRO, G.; DANTAS, J. **Ecossistemas comunicacionais: uma visão prática**. In: MONTEIRO, G.; ABBUD, M.; PEREIRA, M. (orgs.). **Estudos e perspectivas dos ecossistemas na comunicação**. Manaus: Edua/Ufam, 2012.

NOGUEIRA, L. **Cinema 2.0: o cinema doméstico na era da Internet**. In: Revista Doc On-line. Nº. 05, p. 4-23. Beira Interior: UBI, 2008.

PEREIRA, M. **Ecossistemas comunicacionais: uma proposição conceitual**. In: MALCHER, M.; SEIXAS, N.; LIMA, R. (orgs.). **Comunicação Mdiatizada na e da Amazônia**. Belém: FADESP, 2011.

SANTAELLA, L. **Culturas e artes do pós-humano: Da cultura das mídias à cibercultura**. São Paulo: Paulus, 2003.

SANTOS, B. de S.; MENESES, M. P. (Orgs.). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Editora Cortez, 2010.

SIQUEIRA, G. **Vídeo digital: uma alternativa à produção cinematográfica em Manaus (AM)**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Amazonas, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação. Manaus, 2011.

SORANZ, G. **Território Imaginado – Imagens da Amazônia no cinema**. Manaus: Edições Muiraquitã, 2012.